Universidad de Sevilla 7-1976

ARQUEOLOGIA
FILOLOGIA CLASICA

HABIS

EL MOSAICO DEL NACIMIENTO DE VENUS DE ITALICA

Alicia M.ª Canto

En abril de 1973 efectuamos una excavación con fines de exploración y estratigráficos en el lugar denominado Cañada Honda, dentro del perímetro de Itálica. El resultado principal fue el descubrimiento de cuatro mosaicos pertenecientes a una casa, el más significativo de los cuales es el que lleva como tema central de su decoración el nacimiento de Venus. De aquéllos y, sobre todo, de este último, tratamos en este trabajo.

La llamada Cañada Honda, dentro de la urbanización de Adriano en la ciudad de Itálica [1], es una zona paralela a la parte antigua de la ciudad, que hoy está sepultada bajo el pueblo de Santiponce (fig. 1). La acertada decisión de excavar en primer lugar las calles de la ciudad permitió conocer el trazado de una red viaria ortogonal que va dejando manzanas, generalmente rectangulares, con variaciones sensibles en sus medidas. Esta primera constatación hizo posible observar que una de estas manzanas era mayor, duplicando casi el tamaño de las demás conocidas.

Esta *insula* está localizada al borde sur de la ampliación adrianea, inmediatamente contigua al foro de la parte antigua de la ciudad. Más aún, si las noticias transmitidas por los escritores del siglo pasado son ciertas, esta manzana estaría justo a espaldas de la basílica que cierra el foro por su lado norte [2].

---

1. J. M. Luzón, *La Itálica de Adriano*, Sevilla, 1975, p. 25 y fig. 2.
2. Plano de Demetrio de los Ríos publicado en F. Zevallos, *La Itálica*, edición de la Socie-

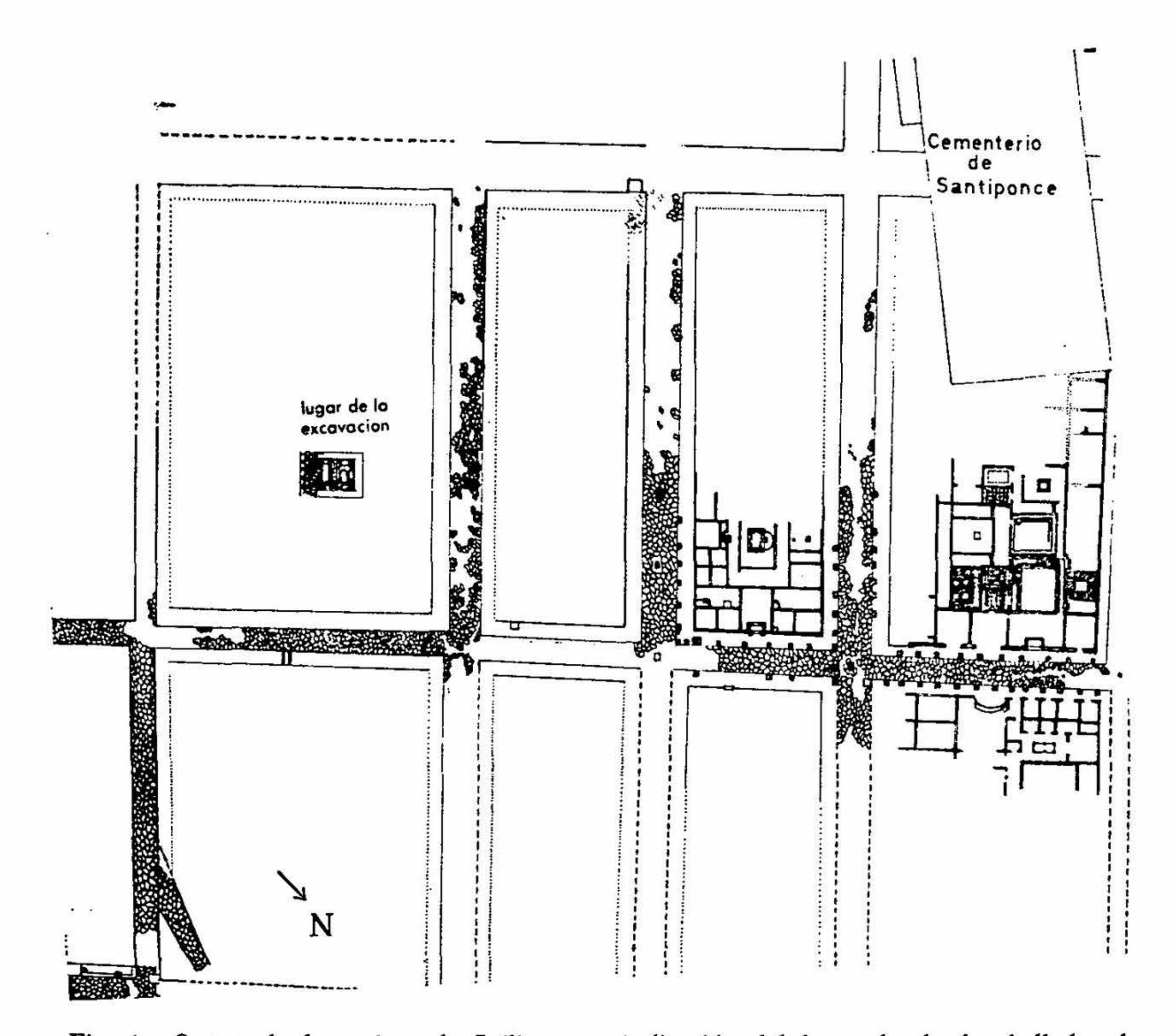


Fig. 1.—Sector de las ruinas de Itálica, con indicación del lugar donde fue hallado el mosaico del nacimiento de Venus.

Parecía interesante efectuar una cata en este lugar, que permitiera confirmar o desechar la hipótesis de que, tratándose de la zona inmediata al foro, y siendo una manzana de mayor tamaño, pudiera localizarse allí una ampliación del ágora de la ciudad, realizada en el tiempo de la *nova urbs* adrianea y adosada a la más antigua, como se van sucediendo en Roma los foros imperiales. Además, el hecho de encontrarse en una zona baja, en la que se acumulan los arrastres de las dos laderas, hacía presumir una mayor potencia de estratos, con la posibilidad de sacar a la luz algu-

dad de Bibliófilos de Sevilla, 1886. Está reproducido también en A. García y Bellido, *Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid, 1960, lám. III.

nos edificios en mejor estado de conservación que los de la parte alta de la colina.

Con estas ideas, y bajo la supervisión inmediata del entonces director de las excavaciones, J. M. Luzón, comenzamos el estudio estratigráfico, que suponíamos breve, el 13 de abril de 1973. Los trabajos se prolongaron hasta el 26 de mayo, y dieron un resultado totalmente distinto del esperado. No se confirmó allí foro alguno, pero en cambio salieron a la luz cuatro mosaicos, uno de los cuales, objeto primordial del presente estudio, se reveló como de los mejores entre los conocidos hasta ahora en esta ciudad romana, y auténticamente singular por varios conceptos en el repertorio de los mosaicos romanos en España. Alguna de sus características lo hacen único en el Imperio.

Es esta circunstancia la que nos impulsa a no retrasar más su publicación, sin esperar a que algún día pudiéramos continuar la excavación de la casa en que apareció, que llamamos por él Casa del Nacimiento de Venus. El trabajo se presenta por demás prometedor, ya que los primeros doscientos metros cuadrados de ella han resultado tan fructíferos.

LA EXCAVACIÓN (fig. 2, lám. XI, a).

Comenzamos por escoger una zona, a media distancia pero más cerca de la acera este. Nada en la superficie nos daba datos, pues la tierra de Itálica, muy maltratada por el arado, no suele ofrecer restos en su parte alta. Trazamos un primer cuadro, de 5 x 5 m., que denominamos A, orientado en sentido paralelo a las calles [3]. La tierra, muy dura, laboreada de antiguo y revuelta, ofreció ya en la primera cavada de 20 cm. bastantes trozos pequeños de mármol, en número incluso superior a los de cerámica. Los primeros fragmentos recogidos eran atípicos y muy triturados.

En el lado norte del cuadro apareció a 20 cm. un trozo de mosaico que en principio, debido a su inclinación y escasa profundidad, creímos fragmento desplazado. Las teselas eran grandes y en cuatro colores: blanco, ocre, rojo y negro. A escasa distancia de él apareció poco después otro de iguales características. Hubimos de pensar ya en un mosaico completo, y nos dispusimos a exca-

3. La orientación de las calles de Itálica es de 27º al O. del Norte magnético.

varlo como tal. El resto del cuadrado dio un pequeño pavimento alargado de obra hidráulica, con la típica media caña. La aparición del mosaico nos obligó a detener el sondeo a su altura, y a iniciar un nuevo cuadro para proseguir su limpieza, B, al ver que se nivelaba e introducía en la pared del corte, ya a unos 40 cm. de profundidad.

Este primer mosaico, que luego denominamos 1, ocupaba toda la extensión del cuadrado en dirección E - O, es decir, al menos 5 m. de largo por 2,90 m. de ancho. Su estado de conservación no era bueno, debido a su escasa profundidad; algunas raíces de los olivos próximos lo habían levantado en varios lugares, y en la tierra aparecían sueltas muchas de sus teselas. El mosaico es de originales motivos geométricos, que estudiaremos más adelante. Por su mayor longitud con respecto a su anchura, parece corresponder a un pasillo.

Al continuar la excavación en el cuadro B aparecieron, contiguos al anterior y separados ambos por los restos de un cimiento de muro, dos nuevos pavimentos: el mosaico número 2, al Oeste, y el número 3, al Este. El primero de ellos parecía corresponder ya a una habitación, por sus medidas más proporcionadas. Constaba de una banda de esvásticas exterior y motivos de sogueados interiores, que también detallaremos, en colores azul claro, ocre, rojo y blanco. Estaba sumamente deteriorado, al punto de que le faltaba mucho más de lo conservado.

El mosaico número 3, al este de la excavación y separado del 2 por un tabique de ladrillo, es un pasillo de 1,70 m. de ancho, pavimentado con grandes teselas, en su mayoría de mármol, con unos 2 x 2 x 1 cm. de dimensiones por término medio. Los mármoles utilizados son variadísimos, y proceden evidentemente de reaprovechamientos. Se pueden reconocer *giallo antico*, blanco (local), *rosso* y *verde antico* y un tipo rosado fuerte sin vetas que no hemos podido identificar con seguridad, pero que por sus características puede proceder de alguna cantera portuguesa. Hay algunas zonas en las que ese teselado en mármol ha sido sustituido por piezas de igual tamaño y grosor, pero ejecutadas en barro cocido. Hay franjas enteras de ellas, pero también algunas salpicadas dentro de las zonas en mármol, lo que nos revela una reparación. El muro que separa este pasillo de la habitación inmediata se corta en una zona que aparece rellena también de teselas de mármol, lo

que nos define el umbral y escalón de entrada por el lado este de la habitación.

Esta estancia dio unas medidas muy considerables, propias de un *tablinum*: 10,50 m. de longitud por 6,50 m. de ancho, resultando casi 70 metros cuadrados de superficie. El pasillo pavimentado, número 3, la bordea por tres de sus lados, quedando al lado este el primer mosaico, número 1, también de pasillo.

Ya esta parte de la excavación, por efecto del desnivel de las tierras, se encontraba a 70 cm. de profundidad. Durante los trabajos fueron abundantísimos los hallazgos de teselas sueltas del mosaico número 2, y de trozos de mármol, algunos del 3, pero en su mayor parte de *crustae*. Estas aparecen con formas muy variadas, pero las más corrientes son barras finas de 6-8 cm. de longitud por 1-2 de anchura. Hay también gran número de romboidales y algunas ovaladas, en muy diferentes tipos de mármol, generalmente polícromos. Conforme progresaba la excavación, su número iba creciendo, sobre todo en el ámbito número 2, lo que parece probar que pertenecían a un revestimiento parietal de importancia. La gran sala estaba rodeada de un zócalo de 15 cm. de altura, en mármol blanco, del que se conservaban algunos tramos. En la esquina oeste, restos de un muro caído, boca abajo, con trozos de estuco ocre y rojo.

La excavación de este sector dio cerámica común y sigillata hispánica y clara D, que ofrecemos seleccionada por niveles en las fig. 4 - 6. También encontramos 29 monedas, algunas en mal estado de conservación, sobre todo pequeños bronces, localizadas en su mayoría sobre el mosaico número 3. A continuación de este trabajo, F. Chaves Tristán presenta el autorizado estudio del monetario encontrado, lo que nos evita la ampliación en este sentido. En todo caso nos interesa destacar que el mayor número de hallazgos se refieren a Constancio II (7), Claudio II (6) y Valente (4).

Las capas de excavación ofrecen, primero, una banda vegetal de unos 20 cm. de promedio; más abajo, una banda revuelta en la que aparece alguna cerámica vidriada árabe y trozos de ladrillos visigodos, mezclados con algo de campaniense y un fragmento aretino. Un tercer nivel da escombros romanos con bastantes trozos de estuco (ocre, verde y rojo-amarillo), cerámica tardía y las monedas (a excepción de una, del siglo XIX, en el nivel 2). Directamente debajo aparecen los mosaicos.

Los hallazgos menores no guardan proporción, como viene siendo habitual en Itálica, con la suntuosidad de las casas y pavimentos: escoria de plomo en pequeña cantidad, una barrita pequeña del mismo metal, algunos clavos de hierro, un fragmento de aguja de hueso, un fragmento de pulsera de vidrio oscuro, una argolla de hierro, fragmentos de vidrio y un adorno de bronce con pequeños aritos.

Esto era todo lo que ofrecía la excavación hasta ese momento. Pero como uno de los objetivos iniciales de nuestro trabajo era precisamente el estudio estratigráfico de la Cañada Honda, una vez terminado ese nivel decidimos ahondar en una de las grandes lagunas del mosaico 2 (concretamente en el extremo sur del cuadro C). Entonces pudimos comprobar que bajo una delgada capa de arena mezclada con cal de poca consistencia (a ello se debe la descomposición casi total del pavimento) aparecía un cuarto mosaico. El descubrimiento resultaba una novedad por ser la primera vez que en la Itálica adrianea aparecían dos niveles de ocupación con mosaicos superpuestos. Por lo que pudimos ver en ese momento, se trataba de un pavimento de teselas muy pequeñas, de gran finura de ejecución y totalmente polícromo. Parecía verse en él una figura infantil alada con un cesto en la mano, lo que podía identificarse con una estación.

Ante este hallazgo, decidimos levantar todos los restos del pavimento superior número 2, lo que efectuó el equipo de restauración de Itálica, bajo la dirección del señor Mesa. Una vez trasladado al almacén lo que quedaba del mosaico, se procedió a la excavación con extremo cuidado de la capa de tierra intermedia, pues era evidente que cualquier elemento cronológico podía fecharnos la época en que fue cubierto [4].

No obstante, no hallamos ninguna moneda o cerámica típica; sólo fragmentos de cerámica común en poca cantidad, y uno de sigillata clara D, así como un trozo de aguja de hueso.

La excavación de este nuevo mosaico nos ocupó aproximada-

4. Esta solución de cubrir un mosaico con otro es relativamente frecuente en el mundo romano. Unas veces puede deberse a un cambio de gusto o de moda; otras, a deterioros en el mosaico primitivo que harían sumamente costosa la reparación. Por ello se recurre a lo que actualmente se llama «solería perdida», y que sigue siendo una fórmula económica de renovar cualquier pavimento.

mente un mes. El estado de conservación era muy malo; es lógico suponer que ya cuando se cubrió, el motivo principal de hacerlo fuera su estado de deterioro. Por otra parte, presentaba restauraciones antiguas de muy mala factura y que detallaremos cuando hagamos su descripción.

Le faltaba prácticamente todo el tercio del lado norte (lámina XV), además de algunas lagunas en otras zonas. Las teselas estaban muy poco sujetas a la cama y se desgranaban con suma facilidad. Por ello hubimos de excavar consolidando progresivamente con escayola los bordes de cada laguna. Una vez excavado el total de lo que se conservaba, los restauradores procedieron a levantarlo por paños y ha sido colocado en el verano de 1976 en una instalación provisional, donde puede ser contemplado por los visitantes, en espera de que se termine la excavación de la casa y sea repuesto en su sitio definitivamente. Todas las teselas sueltas se recogieron durante la excavación, para restaurarlo posteriormente.

Las medidas de este mosaico, número 4, son iguales a las del número 2, es decir, 10,50 x 6,50 m., con la diferencia de que es totalmente figurado y polícromo. Ya casi terminada la excavación y levantado el pavimento, escogimos un sector de 1 x 1 m. para profundizar, estudiando su cama y la posibilidad de que hubiera un tercer nivel. Con este fin ahondamos cerca de un metro, hasta llegar a tierra virgen. Se trataba de un nivel de relleno de gran potencia, donde aparecía mezclada cerámica de tradición ibérica similar a la del Pajar de Artillo, con campaniense, aretina, hispánica y común. Como se puede comprobar, materiales muy diversos de distintas épocas, revueltos con la tierra, cal y piedras para la preparación del firme del mosaico [5]. Estos niveles de relleno son corrientes en Itálica, y en este caso concreto creemos se debió querer contrarrestar la profundidad de la zona y el desnivel con las casas adyacentes, al tiempo que se proporcionaba al pavimento un sólido apoyo.

La ausencia de un nivel arqueológico de ocupación por debajo de este mosaico, teniendo en cuenta que su cronología es, cree-

5. Un procedimiento similar en la misma Itálica: A. Blanco, J. M. Luzón, *El mosaico de Neptuno en Itálica*, Sevilla, 1974, p. 12, donde aparecen los datos de la única cama de mosaico estudiada en Itálica.

mos, de principios del siglo III, como veremos más adelante, deja abierta la cuestión de la falta de un nivel adrianeo.

En cuanto a la cama del mosaico, constaba sólo de una fina capa de cemento y otra con piedras de regular tamaño mezcladas con mortero de cal, lo cual contrasta con la metódica uniformidad que tienen los firmes de mosaicos encontrados hasta ahora; esta falta de consistencia resulta extraña una vez vista la calidad de la obra, pero no podemos encontrar para ello una explicación satisfactoria.

Hasta aquí el resultado de la primera y única campaña que hemos podido realizar de momento en la referida *insula* de Itálica. La casa debe conservar muchos más mosaicos que, a juzgar por lo descubierto hasta ahora, pueden ser de gran calidad. La habitación principal, quizá el *tablinum*, como ya hemos dicho, es sólo una de las de la parte noble de la vivienda. Junto a ella debe haber un patio pequeño, al que correspondería el pavimento hidráulico del que hemos hecho referencia más arriba. No obstante, esperamos que en un futuro próximo podamos continuar la excavación de esta interesante casa, que desde ahora llamamos del Nacimiento de Venus.

Estudio de los mosaicos.

Para el estudio individual de cada mosaico seguimos el orden en que fueron descubiertos. Hemos adoptado en su descripción las normas dadas por la *AIEMA*[6], con los números de clave que allí se consignan, aunque en algunos casos modificamos ligeramente las definiciones, por no tener una exacta transcripción al español, y en otros no hemos localizado la correspondencia exacta.

Mosaico núm. 1 (fig. 3, láms. XII y XIII).

Se trata de un pasillo en dirección E - W, con un ancho de 2,90 m., es decir, diez pies, por una longitud excavada de 10 m. (dos cuadros). Limita al Norte con un pequeño patio con una canalización hidráulica, y al Sur con un tabique de ladrillo, del que

6. *Répertoire graphique du décor géometrique dans la mosaïque antique*, Bulletin AIEMA, fasc. 4, París, 1973, en adelante citado *AIEMA 4*.

sólo quedan los cimientos, separando el pasillo de la otra habitación. No se aprecian aberturas de vanos, pero pueden estar en la zona no excavada, pues el pasillo continúa.

El estado de conservación no es bueno. Ya hemos dicho cómo las raíces de los olivos lo habían levantado hasta dejarlo inclinado en varios lugares, mientras que en otros se ha perdido. Pero en general es más sólido que los que después estudiaremos. La densidad ronda las 50-60 teselas por decímetro cuadrado. Los colores son cuatro: blanco, negro, ocre y rojo, pero bien distribuidos para dar un efecto cromático convincente.

El mosaico es geométrico, pero de una geometría poco usual: el pasillo (fig. 3), como una alfombra, lleva una orla a cada lado de 36 cm. de ancho, donde alternan rombos verticales y horizontales; en el espacio entre cada uno hay dos motivos de media almendra. Toda la zona central se ha dividido en tres filas: las dos exteriores son círculos a los que falta un segmento [7], con 72 cm. de diámetro máximo. Dentro de ese casi círculo hay un adorno, que se repite por parejas en los dos bordes.

Los motivos son diversos: 1) la pelta, que aparece con tres variantes: dentro de un círculo dentado, de un cuadrado y de un triángulo; los adornos que la acompañan son diferentes en cada caso [8]. 2) Un motivo floral de cuatro hojas acorazonadas, con hilillos que parten de la base [9]. 3) Un nudo de Salomón con rueda de peltas [10]. 4) Un motivo derivado del laberinto circular [11] con dos círculos internos, dentro de los cuales una pequeña cruz aspada [12]. 5) Y otro en el que se marcan dos segmentos, cuyo motivo dentro del triángulo no hemos podido reconstruir. Más adelante hablaremos sobre sus paralelos.

Entre estas dos bandas queda una central, más ancha, ocupada por una hilera de formas ovoides [13], de 88 x 72 cm., es decir, tres pies por dos y medio, con dibujos todos diferentes (en lo que se

7. Es curioso, porque en el cartón los motivos debían estar completos, y seguramente por falta de espacio se han recortado. Se aprecia muy bien en los laberínticos y en los florales, donde falta el remate de hilillos de las hojas.

8. *AIEMA 4*, núm. 129.

9. Muy frecuente en Itálica. Se acercaría a *AIEMA 4*, núm. 116.

10. *AIEMA 4*, núm. 83.

11. *AIEMA 4*, núm. 613, considerándolo como elemento.

12. *AIEMA 4*, núm. 107, «fleurette».

13. *AIEMA 4*, parecido al núm. 11.

conserva) y que, de Este a Oeste, son: 6) Un rombo inscrito, dentro del cual hay otro rombo y cuatro cuartos de círculo. 7) Una flor de seis pétalos [14] inscrita en un hexágono de lados curvos que a su vez deja seis segmentos. 8) Sólo quedan restos de un rombo, en el que posiblemente se inscribían cuatro peltas tangentes. 9) Entramado, tipo estera, de 12 x 11 hilos [15]. 10) Nuevo hexágono en el que los segmentos son mayores que en el núm. 7, y están rellenos con conchas (el resto, perdido). 12) Rueda con radios fijos, que dejan también segmentos curvos, como en el núm. 7 y el 10 [16]. 12) Rueda de radios curvos [17]. 13) Rueda de peltas en torno a un nudo de Salomón [18]. 14) Sólo quedan dos trazos, no se puede restituir. 15) Rectángulo y rombo superpuestos (debido a la deformación del óvalo); se ha subrayado el octógono y, dentro, una sola pelta. Y 16) Cuatro peltas formando cruz por la parte de su remate, divididas por líneas que no sabemos cómo se unen en el centro por haberse perdido [19]. Por último, los huecos resultantes entre óvalos y círculos se han llenado con círculos menores, dentro de cada cual hay una cruz de aspa como el motivo núm. 4 [20].

Como se ve, la variedad de motivos es sorprendente. No hemos podido hallar paralelos para todos ellos, y algunos no aparecen en la clave AIEMA que hemos manejado. Sin embargo, señalaremos algunas determinadas coincidencias.

La forma oval en sí no es de las más habituales en mosaicos geométricos, pero se da en algunas ocasiones [21]. Algunos de los motivos dibujados son tan corrientes que no vamos a pretender la enumeración pormenorizada de paralelos; tal es el caso de las numerosas combinaciones que se pueden hacer con las peltas [22]. Lo mismo ocurre con el tema del nudo de Salomón, aunque complicado con peltas es algo menos corriente [23], y es un desarrollo que

14. *AIEMA 4*, núm. 110.
15. *AIEMA 4*, núm. 199, «natte».
16. *AIEMA 4*, núm. 89 («roue de tenture»).
17. *AIEMA 4*, núm. 86 («roue tournoyant»).
18. *AIEMA 4*, núm. 83, repetido como en el núm. 4.
19. *AIEMA 4*, la pelta simple, con volutas, núm. 129.
20. *AIEMA 4*, núm. 107, «fleurette».
21. Thysdrus: L. Foucher, *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961*, Túnez, s. a., lám. XIX y otros.
22. Se observa un uso masivo de ellas combinadas en Tripolitania: S. Aurigemma, *L'Italia in Africa. I mosaici della Tripolitania*, Roma, 1960: Trípoli, Leptis Magna, Zliten, etc., con fechas de los siglos II y III d. C.
23. Exacto lo hay, p. ej., en la casa de Hadj Ferjani Kacem de Thysdrus (L. Foucher, *op.*

surge en el siglo II d. C.[24]. El motivo núm. 4, derivado del laberinto, con círculos dentro, es corriente en Africa[25], aunque lo hay, asociado con el núm. 12, por ejemplo, en la basílica cristiana primitiva de Savaria (Hungría), menos perfecto que en Itálica[26].

El núm. 9, a modo de estera o entramado, es también un motivo típicamente norteafricano[27], que se da dentro de cuadrados y círculos, y a veces ocupa todo el pavimento. Es una complicación de los trenzados sencillos. Los motivos núms. 7, 9 y 11 se dan juntos, en forma circular, en Zliten[28], con variaciones de los números 1 y 2. En cuanto a la decoración en forma de concha o abanico que aparece en los segmentos del núm. 10 y rellenando semicírculos en el mosaico número 4 (cfr. infra), es frecuente también en la Tripolitania[29].

Los autores que estudian el mundo tardío, pagano o cristiano, están de acuerdo en la evidente relación de España con el Norte de Africa en ese momento, y este motivo de pasillo es un jalón más en ella. Pero hemos de recordar que esta dependencia del mosaico hispano con respecto al del Norte de Africa, tan discutida en épocas recientes, es algo que solamente percibimos en la antigüedad tardía, y que no la hay en épocas anteriores. El mosaico número 2 (pág. 304) debe ser coetáneo de éste, como se ve por la aparición en él de peltas adornadas y motivos cordiformes.

---

cit., lám. XXXVII, toda la sala 3, aunque el remate es en ángulo). En Aquincum (A. Kiss, *Roman Mosaics in Hungary*, Budapest, 1973, lám. II-1, palacio del Gobernador, fines del II).

24. M. E. Blake, *MAAR*, 1936, lám. XXX, p. 108, a propósito de un mosaico del Fondo Ritter, de Aquileia.

25. L. Foucher, *La maison de la Procession Dionysiaque à El Jem*, París, 1963, p. 86, fig. 7 (s. II). También en Italia (Tumba de los Pancracios, E. L. Wadworth, p. 75 y lám. XXX). En Africa, Acholla y Djemila (G. Picard, *MA*, p. 81 y nota 1: «Quizá se hiciera aún a comienzos del siglo III, pero con colores más violentos»). M. Fendri, *Basiliques chrétiennes de la Skhira*, París, 1961, lám. XIII, con una fecha más tardía. En Antioquía, Casa de la Cascada (D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Roma, 1971, fig. 44).

26. A. Kiss, *op. cit.*, lám. XIV-XVI.

27. Ain Zara, Trípoli (S. Aurigemma, *op. cit.*, lám. 53), Gurgi (*ibid.*, lám. 66), factoría de Orfeo de Leptis Magna (*ibid.*, lám. 106), Zliten (*ibid.*, lám. 119), Susa (P. Gauckler y A. Merlin, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, Afrique Proconsulaire (Tunisie)*, París, 1910 y 1915, en adelante citado *Inventaire*, núm. 57.251, y L. Foucher, *Sousse*, Túnez, 1960, p. 144 y lám. XLI). Sin embargo, aparece también en Aquileia (mosaicos del Aula de Teodoro, 310-320 d. C.), junto a los motivos núms. 3 y 11.

28. S. Aurigemma, *op. cit.*, lám. 117.

29. El mosaico llamado «de Océano», en las termas del mismo nombre de Sabratha (S. Aurigemma, *op. cit.*, láms. III-V, y G. Guidi, «Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania», *Africa Italiana* VI, 1935, p. 110-155, especialmente 149-155). Parecería mejor una interpretación como *Vertumnus*, en vista de que la cabeza no lleva pinzas, sino frutos y hojas, las barbas son, más que algas, hojas largas, y no hay ninguna alusión marina.

En cuanto a la fecha tardía en que creemos hay que situarlo, contamos en un primer lugar con el monetario de la casa, que acredita una época de mayor vitalidad a comienzos y mediados del siglo IV. Pero además, tenemos algunos paralelos que señalar en España para ambos mosaicos. Dentro de lo que se ha dado en llamar «renacimiento musivo» del siglo IV d. C., hay una serie de yacimientos que han ofrecido conjuntos interesantes [30]. No destacaremos ninguno en concreto porque todos ellos [31] contienen alguno de los motivos de este mosaico (menos tres o cuatro más especiales), reflejando uniformemente la influencia norteafricana. Esta misma influencia se hace sentir en otros ejemplos de la arquitectura y de la plástica desde fines del siglo III y durante todo el IV. Se observa ahora en los mosaicos españoles, como en los africanos, un resurgimiento de motivos clásicos de honda tradición griega (presentes ya en Pella, Olinto, Sicilia, etc.), como las bandas de esvásticas, solas o con cuadros, los motivos de postas y otros semejantes, que se vuelven a usar ahora con profusión.

Para ser un mosaico de pasillo, no cabe duda de que se trata de una obra original y de buena factura, pero teniendo en cuenta que tanto los paralelos estilísticos como los elementos de la excavación nos hacen llevarlo a fines del siglo III o comienzos del IV, imaginamos que este mosaico se superpone a otro anterior, como ya hemos aludido que ocurre con el número 2 en la habitación contigua. Este extremo queda por confirmar, ya que todavía se conserva *in situ* y no hemos podido seguir la excavación en profudidad.

Mosaico núm. 2 (láms. XI, b y XIV).

El mosaico, en su estado original, medía 10,50 x 6,50 m., es decir, las medidas de la habitación (cfr. fig. 2). Se hizo cubriendo el número 4, en muy mal estado, pero con una capa intermedia de

30. P. de Palol, *Arqueología cristiana de la España romana*, Valladolid, 1967, p. 197 y nota 6.

31. P. de Palol, *op. cit.*, 197 y ss., recoge la bibliografía y comenta muchos de ellos. Vid. asimismo la discusión sobre el tema entre K. Parlasca y A. García y Bellido en *AEA* XXXII. Concretamente son Liédena, Ramalete y Arróniz (Navarra), Tossa de Mar y Bell-lloch (Gerona), Santervás del Burgo y Los Quintanares (Soria), Daragoleja (Granada), Liria (Valencia), Cártama (Málaga), Tarragona, Barcelona, Mérida (Baco y Ariadna), Zaragoza (Orfeo, fechado por Blanco a fines del IV y por H. Stern en el primer tercio del III), Fraga (Huesca) y la llamada «sinagoga» de Elche, además de los numerosos de Baleares y otros en la península, todos ellos situados entre los siglos III y VI d. C. Es muy interesante también para el tema el trabajo de

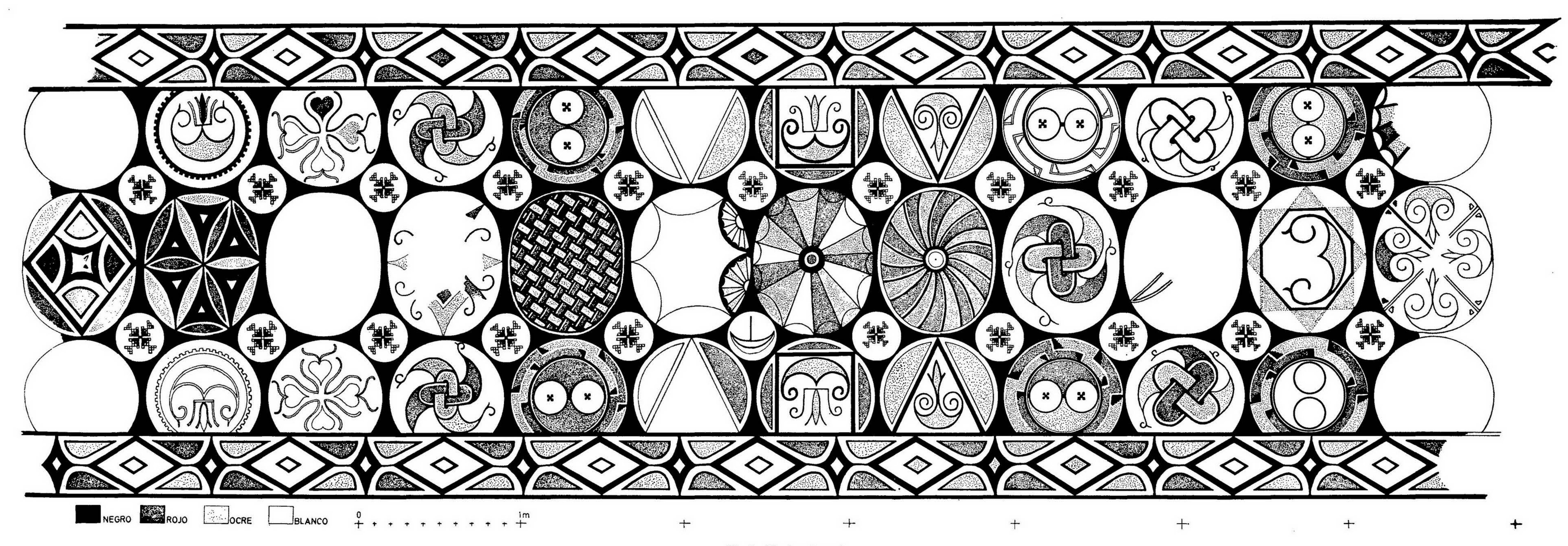


Fig. 3.—Mosaico número 1.

apenas 7-8 cm. de cal y arena, lo que provocó, junto al bujeo natural del terreno de Itálica, su casi total destrucción.

Durante la excavación encontramos entera la esquina SE, más algunos tramos por el centro de la habitación y un trozo de orla en el lado Norte. Por ello, no podemos afirmar que no tuviera figuraciones en alguna zona de las perdidas, aunque no lo creemos. Lo que se conserva es polícromo y geométrico. Las teselas, colocadas con buen arte, tienen una densidad de 70-80 por decímetro cuadrado. Los colores que se combinan son azul claro, rojo, blanco y ocre.

De fuera hacia dentro hay una banda, que rodeaba toda la habitación, de 12 cm. de ancho, por donde corre un roleo filiforme, en azul sobre fondo blanco. A continuación, separados por una línea azul, otra banda, de esvásticas, de 48 cm., es decir, casi dos pies de ancho. Seguidamente un sogueado en los cuatro colores. Este último limita ya el campo del mosaico. Dentro se suceden triángulos de lados rectos pegados al borde, dentro de cada cual hay una *hedera*; en los ángulos resultantes se sitúa una pelta adornada. El resto queda incierto, pero tenía nudos de Salomón, de los que se ha conservado uno entero, y varios sogueados que delimitaban la composición interior.

Respecto a los paralelos, vale lo dicho a propósito del mosaico número 1 en cuanto a los motivos que aquí aparecen, a los que atribuimos una cronología similar, es decir, fines del s. III o comienzos del IV.

Mosaico núm. 3 (lám. XI, b).

Se trata del pasillo que rodea la habitación principal por tres de sus lados, con un ancho de 1,70 m. (considerando que el lado NE queda oculto por la pared del corte). Está compuesto por teselas grandes, de 2 a 3 x 2 x 1 cm., aunque la mayoría de ellas son muy irregulares. Están hechas casi con toda seguridad de mármoles reutilizados, usando una técnica que conocemos en otras ocasiones con el empleo de trozos de ladrillos o de ánforas. Las teselas son de mármoles de muchas variedades y colores. Hemos dis-

H. Stern, «Atélier de mosaïstes rhodaniens d'époque gallo-romaine», *I Colloque International sur la mosaïque gréco-romaine*, París, 1965, p. 233, en adelante citado *Colloque I*.

tinguido blanco (posiblemente Macael), azul claro (Almadén de la Plata), *verde* y *porfido antico, rosso antico* y numídico. Un tipo rosado fuerte sin vetas puede proceder de cantera portuguesa.

Tiene varias zonas restauradas, en las que todas las teselas son de arcilla bien cocida y bien sujetas al suelo (todas las restauraciones de esta casa tienen un asiento más sólido que el original).

Este tipo de *tesellatum* grande sin decoración alguna, suele corresponder a zonas de pórtico en los peristilos, como ocurre en Utica [32], aunque con más frecuencia son de *opus figlinum.* La datación por sí solos es difícil, se suelen fechar por el ambiente. En nuestro caso, considerando su muy gastado aspecto y sus restauraciones, similares a las más antiguas del mosaico de Venus, lo creemos contemporáneo de él y, por tanto, de la primera fase de ocupación de la casa.

Mosaico núm. 4. El Nacimiento de Venus (fig. 4, láms. XV - XVIII).

El hallazgo de este mosaico planteó una serie de dificultades desde el primer momento. La primera de ellas debido a su pésimo estado de conservación. Tenía considerables pérdidas, cosa que ya debía ocurrir en el momento de ser cubierto por otro mosaico. Deducimos esto del hecho de que presenta restauraciones antiguas, lo cual nos indica que fue tapado por su deterioro y no por un cambio de gusto o de moda.

Por otra parte, el hecho de haber soportado una cama de cal, aunque no recia, y otro mosaico, provocó una serie de fuertes concreciones en su superficie. Para limpiarlas fue preciso un raspado previo cuidadoso, manual y químico. Las teselas de los bordes estaban prácticamente sueltas, por lo que previamente se consolidaron las lagunas aplicando yeso a modo de contención, que son los rebordes blancos que se aprecian en las fotografías, y que desaparecerán cuando el mosaico se consolide definitivamente.

Descripción.

Se trata de un mosaico de forma rectangular, con 10,50 x 6,50

32. M. Alexander y M. Ennaïfer, *Corpus de mosaïques de Tunisie I, 1, Utica* (ins. I-II-III), Túnez, 1973: casa H, casa de la Cascada, etc., fechados a fines del siglo I y en el II. En la misma Itálica hay dos ejemplos en ladrillo, en la Casa de la Exedra y en la Casa del mosaico de Neptuno.

metros, lo que da 68,25 metros cuadrados de superficie. Está compuesto por dos tapices yuxtapuestos [33]. El del lado N, de forma cuadrada, es mayor que el del lado S, que tiene forma rectangular. Todo su borde exterior lo ocupa una banda de esvásticas y cuadrados [34], en blanco y negro, de teselas mayores que las del resto del mosaico. En el lado S solamente lleva una pequeña banda adicional con una línea de rombos. Los dos tapices entre sí y las zonas dentro de cada uno van delimitadas por sogueados [35], todos ellos iguales y en colores blanco, negro, rojo claro y oscuro y ocre claro y oscuro.

El mosaico es totalmente polícromo. Las teselas están hechas de diferentes tipos de mármoles y pasta vítrea. Estas últimas se han descompuesto en su mayor parte, dando lugar a un polvillo azul fuerte y amarillo, de forma que al menos se pueden restituir. Entre los colores, los más frecuentes son el azul, el rosado en diferentes tonos, verde, ocre, rojo, blanco y negro. El mármol usado es en muchas ocasiones local, concretamente el rosado y el verde de las canteras de Almadén de la Plata (Sevilla) [36], aunque hay reaprovechamiento de mármoles de importación, como el *giallo antico* o numídico.

La densidad de las teselas es de las más altas entre los mosaicos de Itálica. Los conocidos suelen rondar las 60-100/dm.², llegando a las 150-200/dm.² en algunas figuraciones [37]. Aquí la densidad es de 64/dm.² en la banda externa, y de 160/dm.² en los trenzados y otros motivos geométricos de división, alcanzando las 220-260 en las partes figuradas, como los octógonos de las esquinas, y 300/dm.² en el rostro de Venus.

Como vemos en la fig. 4, las dos partes del mosaico están netamente diferenciadas por un doble sogueado. Ya veremos más adelante que ambas se relacionan íntimamente en su interpretación,

33. *AIEMA 4*, organización: II-b-3 y forma: II-a-1 y 4.
34. *AIEMA 4*, núm. 264.
35. *AIEMA 4*, núm. 194. La «bande de raccord» citada, I-d-1.
36. Dentro de las investigaciones de nuestra tesis de doctorado en curso sobre «Explotación, comercio y uso del mármol en la España romana», hemos llegado a la conclusión de que estas canteras de Almadén de la Plata, a 65 Km. de Sevilla, abastecieron muchas de las necesidades de Itálica, junto con las de Macael y otras, en Almería. Las huellas de trabajos romanos en las canteras sevillanas son todavía visibles y muy abundantes.
37. El mosaico báquico de la Casa del Planetario, en curso de publicación por J. M. Luzón, *Corpus de mosaicos de Itálica*, es una excepción, donde se alcanza una densidad en las figuras de 320 por decímetro cuadrado.

pero estéticamente están concebidas como dos partes autónomas. Ello se ve en el distinto eje de cada uno de los tapices. Mientras que el inferior tiene un eje Norte-Sur, con punto de vista principal al Norte, el superior tiene cuatro puntos de vista.

El conjunto del Nacimiento de Venus (fig. 4, lám. XV) va rodeado también por el mismo meandro externo de esvásticas y cuadrados, dentro de los que hay una pequeña cruz. Mide esta banda 49 cm., dos pies, de ancho, y está ejecutada en teselas grandes en blanco y negro. Su densidad es de $64/dm.^2$, como ya hemos dicho, la más baja del mosaico.

El campo tiene una composición a base de octógonos y rectángulos, como esquema geométrico primario. Las esquinas están ocupadas por octógonos, de los que se conserva sólo uno y parte de otros dos. Miden 1,24 m. entre lados opuestos, y encierran un medallón de 73 cm. de diámetro. Entre el octógono y el medallón corre una orla de curvas con flores de loto abiertas y cerradas [38], sucediéndose alternativamente, en color rojo oscuro. El interior del medallón (lám. XVII, b) está ocupado por un busto varonil barbado, con alas verdes en una cabeza de pelo alborotado y mechones en la frente. De su boca parten finas líneas a modo de soplos. Una inscripción en mayúsculas griegas de 6 cm. de altura, EYPOC, lo identifica como el viento del Este, aunque su caracterización formal es clarísima. Ocupa, efectivamente, el lugar del Este en la orientación del mosaico. Afortunadamente, su estado de conservación es muy bueno, presentando sólo una pequeña falta a la altura del torso y orla. El conjunto es de bella factura, y se encuadra dentro de concepciones muy clásicas. Más adelante entraremos en el estudio de sus paralelos.

Los colores que se emplean son muy variados: diferentes tipos de tonos rosados, ocres, blancos, azules y verdes, con una densidad entre 200 y 250 teselas por decímetro cuadrado. Naturalmente hay que suponer que en las esquinas restantes irían situados los otros Vientos, Bóreas, Noto y Céfiro, pero de ellos sólo ha quedado parte de la orla izquierda de Noto y de la superior de Bóreas.

Situados en el centro de cada lado del campo, y tangentes a los octógonos de las esquinas, hay otros cuatro rectángulos. Miden

38. *AIEMA 4*, núm. 105, abierta, «palmette».

2,04 x 0,89 m. cada uno, es decir, siete por tres pies, y están rodeados también por un sogueado de 10,5 cm. En su interior, tras una banda blanca y una fila de teselas negras a modo de enmarque, hay una escena compuesta por una mujer joven, desnuda, montada sobre un monstruo marino, y dos erotes desnudos que la acompañan. Se figuran las olas del mar en trazos continuos azules, algunas vez interrumpidos por dos o tres breves líneas oblicuas. De estos rectángulos se han conservado enteros dos: En el primero de ellos (lám. XVI, a), la inscripción en letras latinas y un nexo, de 4,5 cm. de altura (lám. XVII, a), nos identifica como *Arethusa* a la ninfa que navega sujeta a los cuernos de un toro marino de enorme cola, y por delante de él. Desgraciadamente, se han perdido la cabeza y todo el torso de la ninfa, pero se conservan las piernas, parte de los brazos y el manto que ondea tras ella. Un amorcillo alado portando un bastón la precede, mientras otro vuela detrás. La cola del toro marino es de brillantes tonos azules, rojos y grises, y el manto de ocre, blanco, negro y rojo.

En el otro lado es *Amymone*, la ninfa de Lerna, también identificada por su inscripción, la que navega, de espaldas, a lomos de un caballo marino (lám. XVI, b). Lleva el pelo suelto, y en su mano izquierda algo parecido a una *phiale*. Otros dos erotes la acompañan, el delantero montado sobre un delfín, mientras que otro le tiende ambas manos adornadas con pulseras. Una caracola cierra el conjunto. También este cuadro presenta algunas faltas importantes en el cuerpo del delfín y el grupo ninfa-caballo marino, así como una restauración antigua en la parte superior derecha. Por otro lado, ignoramos cuáles serían las dos ninfas que ocupaban los restantes rectángulos.

Llegamos por último al gran octógono central. En los lados en que toca con los octógonos menores, para conseguir el equilibrio en las medidas, lleva, además de los correspondientes sogueados, una franja trapezoidal de 16 cm., con un motivo floral esquemático de lotos abiertos, en rojo oscuro y claro.

Es una suerte que, a pesar de conservar sólo una cuarta parte de la escena original, ésta es exactamente la imprescindible para de Venus. En la parte superior (lám. XV), y mediante una sucesión de bandas de colores (alternan azul, rosado, azul, rojo, azul, rojo oscuro, etc.), parece representarse el firmamento, la noche, el caos o una suerte de arco-iris; en su interpretación trataremos

de delimitarlo. En la parte más alta, y sobre un fondo a propósito de azul claro, se ve algo más del busto de un hombre viejo, barbado, en tonos negros y ocres (lám. XVI, a); también el principio de su vestido sujeto por los hombros, y dos alas negras. Extiende ambos brazos como abarcando la escena que bajo él se desarrolla. Nos parece plausible su identificación con *Urano-Caelum*.

A su derecha, y algo más abajo, le observa un hombre que flota en ese firmamento. Parte de su cuerpo se ha perdido. Desnudo, sujeta en su mano derecha una *falx* u hoz pequeña de hoja curva, hecha de teselas azules. Este atributo basta para identificarle con *Cronos-Saturno*, que mira a su padre, a quien acaba de mutilar.

Bajo ellos, *Afrodita-Venus* nace de la espuma del mar. Aparece enmarcada por una concha que sujetan los dos tritones habituales: del izquierdo se conserva sólo parte del torso, brazos y cara, lo suficiente para ver que es el más viejo. Del derecho, apenas un brazo y parte del torso nos confirman su existencia, en el lado opuesto, pero debe ser el joven e imberbe. Tras la concha, un eros alado, que en este caso ha de ser Eros mismos, presencia la escena. En el centro de todo ello está Venus (lám. XVIII), posiblemente de pie, desnuda y sin más alhajas que dos pendientes de perlas. De ella se conserva la cabeza nimbada casi completa, el torso y parte del vientre. Sus ojos miran hacia la derecha, pero su expresión es totalmente hermética, al tiempo que una imperceptible sonrisa aligera sus rasgos. El cuello es quizá algo desproporcionado; el pelo le cae suelto a ambos lados, dividido en medio por una raya.

La altura de lo conservado es de 1,03 m. desde el nimbo, y el rostro, de la barbilla a la parte alta de la cabeza, de 23 cm., de modo que se trata de una figura de tamaño natural. La policromía en todo lo que llevamos descrito es muy rica, predominando los tonos rosados, azules, rojos y negros, en teselas muy pequeñas que arrojan una densidad de 225/dm.^{2} en el Saturno y 220 en el Caelum, llegando a rondar los 300/dm.^{2} en el rostro de la diosa.

Un fragmento separado, más abajo, parece se puede interpretar como un pez nadando hacia la izquierda. Está hecho con piedras algo mayores y de tonos verdes (de pórfido) y azules (vidrio), con restos de ondas de mar. Esto hace suponer que bajo la escena del nacimiento se desarrollarían temas del fondo marino, quizás más caracolas, peces o moluscos, de los que ya no nos ha llegado nada.

Más abajo aún, en el borde del octógono, algo que parece ser parte de la cola del tritón mayor y otra forma que no identificamos con seguridad. Este cuadro central presenta una restauración antigua en el sogueado superior, muy mal interpretado, y dos trozos con sedas esvásticas, todo lo cual se ha conservado íntegro por tener un fuerte asiento de cal.

Además del tapiz del nacimiento de Venus, se halla yuxtapuesto a él otro, dentro del mismo mosaico, del que ya hemos hecho mención y que pasamos a describir a renglón seguido (fig. 4). Es rectangular, y va rodeado en tres de sus lados por dos bandas de sogueado de 11 cm. de anchura, interrumpido por unos cuadrados de 17 cm. de lado donde se figuran nudos de Salomón, en negro, blanco y ocre. Dentro, el trenzado discurre formando seis grandes círculos ligeramente abombados [39] y siete medallones circulares. En los laterales quedan diez semicírculos ocupados por dibujos de conchas, seis medios rombos con peltas adornadas y dos grandes rombos centrales de lados curvos y esquinas rematadas que no hay prueba de que contuvieran algo, pues sólo queda parte de uno. En las esquinas se oponen dos motivos cordiformes y dos flores.

Dentro de las seis grandes formas irregulares descritas se inscriben otros tantos cuadrados de 89 cm. de lado, es decir, tres pies, con su correspondiente sogueado y enmarque. De ellos, sólo en tres se pueden identificar el tema dibujado, los cuales permiten suponer los restantes. En el inferior derecho, según nuestra figura 8, se representa un joven alado que sostiene una hoz y un cesto de frutas. El estado de conservación es muy mediocre, sobre todo porque originalmente tenía muchas teselas de vidrio, de modo que casi lo hemos tenido que dibujar por la silueta de sus lagunas. En el que está en su mismo lado sólo se conserva un brazo que sostiene un *pedum*, y un cestillo lleno depositado a los pies de la figura. El tercero, en el centro, presenta un caballito con una figura joven ante él y un árbol, aunque una desafortunada restauración ha confundido las piernas del joven con las patas delanteras del caballo, de modo que resulta una figura absurda. Igualmente el «árbol» puede ser una representación esquemática de palma o de pino. En el opuesto a él, a la derecha de nuestra figura, se con-

39. La forma más parecida a esta irregular figura dentro del repertorio de *AIEMA* citado, es la número 17, «coussin» (cojín).

serva la zona inferior de una escena igual. Parece seguro, pues, que los cuatro cuadros externos representan las cuatro estaciones, mientras que los centrales, sobre los que volveremos, son más problemáticos.

Los siete medallones, por su parte, miden 32 cm. de diámetro interior, y de ellos hay dos enteros, dos parcialmente conservados y tres enteramente perdidos. No obstante, resalta a simple vista que se trata de un planetario. Luna está en el lateral derecho superior de nuestro dibujo, se conserva algo de un rostro femenino y trazas de su emblema, bajo la cara. Y, siguiendo el orden del reloj, Marte, del que sólo queda algo del busto; Mercurio, muy completo, con alas y caduceo; Júpiter con su haz de rayos y, saltando al centro, Venus, que falta por completo, para regresar a su orden con Saturno, que conserva media cabeza velada y, por último, Helios, del que tampoco queda nada. La policromía es idéntica a la ya descrita y la densidad oscila entre las 160 y 200 teselas por decímetro cuadrado.

Esta composición, que ciertamente es secundaria a la del nacimiento de Venus, aunque tenga un buen diseño y ejecución en su complicado esquema geométrico, ha sufrido también restauraciones en la antigüedad por parte de un mosaísta poco hábil. Así, el lugar ocupado por una concha en el flanco derecho ha sido sustituido por una crátera esquemática y torpemente dibujada. Al lado opuesto se ha desarrollado un largo dibujo que quisiera ser una palma. Aparte de la ya mencionada restauración del caballo, la banda exterior de esvásticas se ha querido reproducir de forma auténticamente lamentable. En resumen, en este apretadísimo conjunto, hecho a partir de esquemas geométricos muy bien planteados, hay figurado un Planetario y el ciclo de las Estaciones, más dos cuadros de significación incierta y dos rombos que quizá fueran también figurados, sin tener la menor indicación para deducir qué contendrían.

Antes de terminar la descripción del mosaico, querríamos apuntar algo sobre las restauraciones. Ellas son de dos momentos bien diferentes; en el primero se echa mano de materiales menos nobles, como la arcilla cocida, pero se ejecuta el arreglo con destreza y fidelidad. Tal es el caso de la orla superior del perdido Bóreas, o de una parte del mar en el cuadro de Amymone.

Con posterioridad hay otra serie de restauraciones en las que

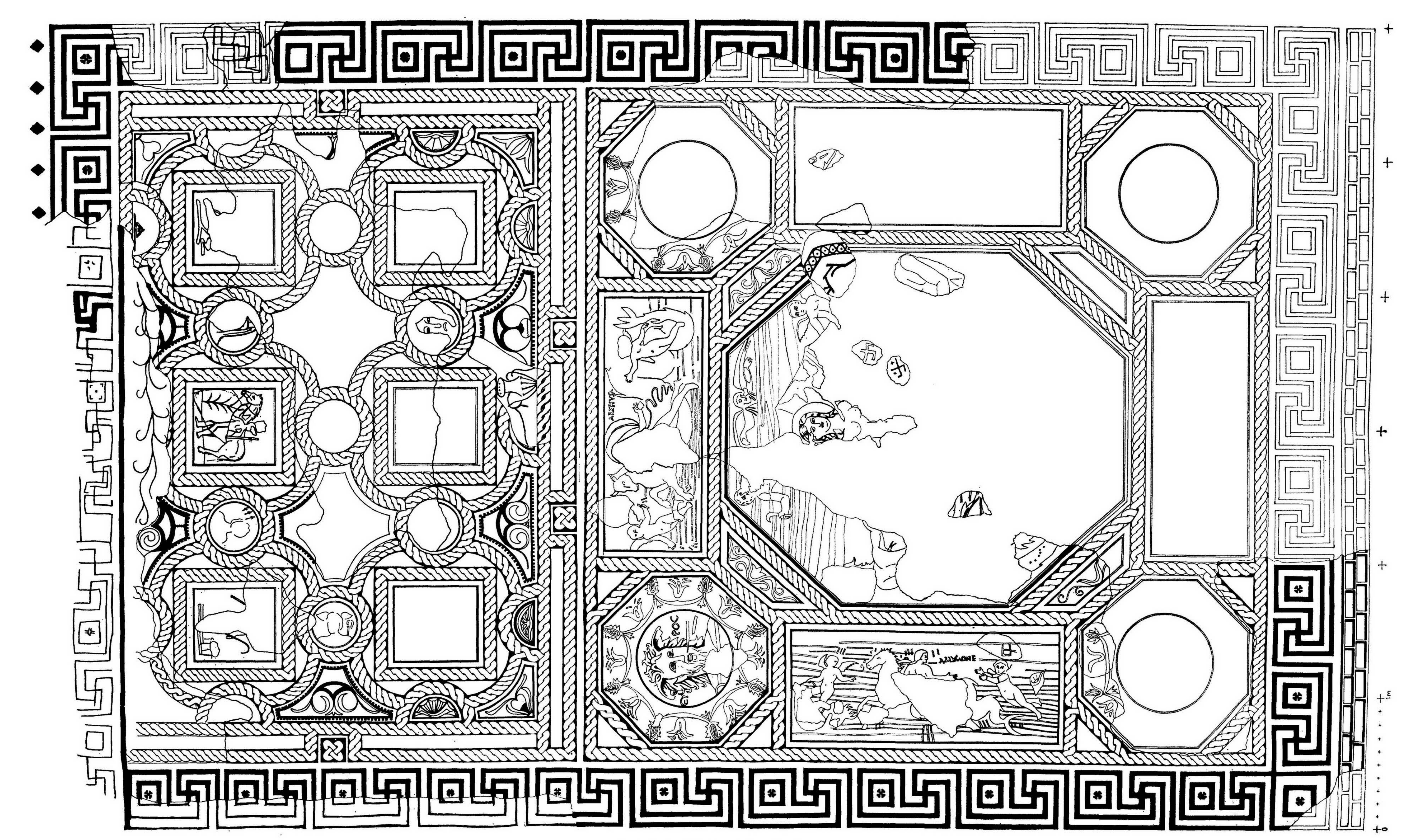


Fig. 4.—Mosaico del Nacimiento de Venus (núm. 4).

una mano totalmente ignorante del arte musivo, y con una mentalidad bien diferente, ha realizado arreglos usando teselas de mármol grandes e irregulares. A esta época pertenecen las esvásticas y el sogueado con rama del cuadro de Venus, la crátera, la palma, el caballo y las esvásticas del lado sur. Evidentemente, en las primeras restauraciones se pretende reponer las partes perdidas con respeto al dibujo original. En las segundas se quiere llenar huecos de cualquier forma, a veces dotando al mosaico de ciertas significaciones que éste no tenía. Parece verosímil pensar, como ya veremos, que estos arreglos se deban a la mano o a la orden de alguien influido por el cristianismo. El mismo hecho de que se estén tapando grandes huecos sin mayores cuidados indica el mal estado de conservación del mosaico en este momento, y es éste el motivo de que se termine por cubrirlo con otro.

Análisis formal.

Sobre los motivos y temas empleados en la decoración de este mosaico y sus relaciones en el ámbito del mosaico romano en general, tratamos a renglón seguido.

El tema de Venus Marina está ampliamente representado, sobre todo en el Norte de Africa, bajo dos versiones principales: la llamada «toilette», en la que la diosa suele aparecer con tritones, amorcillos y nereidas que llevan peines, espejos, alhajas y pequeños platillos [40], y el «triunfo» o «coronación», donde, en un fondo siempre marino, Venus va sobre una concha, acompañada al menos de dos tritones, uno joven y otro viejo [41]. Esto dicho en líneas gene-

40. Ofrecemos por el orden cronológico resultante la mayoría de los mosaicos de este tipo, junto con la bibliografía esencial: Timgad (S. Germain, *Les mosaïques de Timgad*, París, 1969, núm. 22, siglo II d. C.); Lambaesis (*Inventaire des mosaïques de l'Algérie* núm. 190, fines Antonino o Marco Aurelio); dos de Timgad del siglo III (S. Germain, *op. cit.*, núms. 8 y 56); Bulla Regia (Ch. Picard, «Mosaïques africaines du IIIe. siècle ap. J. C.», *RA*, 1960, II, p. 44, de época de Galieno); Tébessa (St. Gsell, *Musée de Thébessa*, 1968, p. 64, e I. Lavin, en *DOP* 1963, fig. 71, fines III-IV); Hipona y Khenchela (J. Lassus, «Vénus Marine», *Colloque I*, págs. 175 y 184, fechados entre el 280 y el 330); Kasserina (M. Yacoub, *Musée du Bardo*, pág. 97, y Picard, en *BCTH*, 1956, p. 379, de comienzos del IV); Dougga (inédito, también de comienzos del IV); Cartago (Poinssot-Lantier, en *MMAI* XXVII, 1924, p. 68, siglo IV); Ellès (G. Picard, «Le couronnement de Vénus», *MEFR* 1941-1946, pp. 43-108, fechado posteriormente por él mismo en el siglo IV); Cartago-Dermèch (G. Picard, en *MEFR*, *art. cit.*, p. 63, años 399-400); Sétif (*Inventaire cit.*, II, p. 226, núm. 671, y Lassus, *art. cit.*, p. 189, hacia el 355 d. C.); Cherchel (J. Lassus, *art. cit.*, p. 189) y Djemila (M. Blanchard-Lemée, *Maisons à mosaïques du Quartier Central de Djemila (Cuicul)*, s. a., p. 61, Casa del Asno), ambos del siglo IV.

41. Los principales son los siguientes: Guelma (J. Lassus, «Vénus Marine», *art. cit.*, núm. 6,

rales. Ambas versiones pueden ofrecer paisajes marinos, con peces, ondas de mar, cangrejos y, muchas veces, nereidas montadas sobre monstruos marinos: toros, caballos, panteras... Como dice Lassus [42], el tema del triunfo es tan raro fuera de Africa que hay que ver en él una creación original de los talleres norteafricanos del siglo II y, sobre todo, del III. Su mayor esplendor se da a fines de este siglo y comienzos del IV, cuando las nereidas vienen a añadirse a la composición.

El tema de la «toilette» de Venus es relativamente uniforme en su iconografía. Sin embargo, Picard [43] distingue tres variantes: en la primera, Venus coronada en compañía de los tritones; en la segunda, el mismo tema dentro de una escena marina; y en la tercera, el grupo se complica con seres humanos o fabulosos, y escenas de orilla y alta mar.

Ambos temas se encuentran por todo el Imperio, pero efectivamente se concentran en el Norte de Africa, y de manera muy singular en Argelia, donde en el plazo de cuatro años aparecieron tres mosaicos con la representación del triunfo: Khenchela, Sétif y Cherchel [44]. Muchas de las figuras que constituyen el cortejo de la Venus marina aparecen también en otros temas del mosaico romano cuyo fondo propio es el mar: así los de Neptuno, de Anfítrite, Océano, Tetis, o las escenas corrientes de nereidas y tritones, de cuya relación desistimos porque sería prolija [45]. El marco idóneo para ellas suelen ser, naturalmente, las termas, aunque se encuentran también en casas privadas.

---

p. 181); Medeina (*Inventaire Algérie* III, núm. 575); Sainte Colombe (*Inventaire Gaule* I, número 217), Philippopolis (J. Lassus, «La transmision des schémas dans la peinture antique et chrétienne», *MAL*, 1968, p. 95, lám. IV, 2, posterior al 248 d. C.); Arion en Plaza Armerina (V. Gentili, *The Imperial Villa of Piazza Armerina*, Roma, 1961, p. 71, tardío); Acholla (G. Picard, «Les thermes du thiase marin à Acholla», *AntAfr* II, 1968, p. 95); y Ostia (Casa de los Dióscuros, G. Becatti, *Scavi di Ostia* IV, p. 119, hacia el 400 d. C.), etc. Una excepción es el *Navigium Veneris* de Volubilis (M. Ponsich, «Dépose, repose et restauration des mosaïques romaines», *MEFR* LXXII, 1960, p. 243 y lám. VII), que no se inscribe en ninguno de los dos temas.

42. J. Lassus, «Vénus Marine» *cit.*, aunque los dos últimos parecen más una «toilette».

43. G. Picard, «Le couronnement...», *cit.*, p. 43; el mismo, «Mosaïques africaines...», *cit.*

44. J. Lassus, *art. cit.*, en *Colloque I*. A propósito de este último mosaico (pág. 179, fig. 4), nos parece que el amorcillo alado no tiene cola de pescado, sino que la cola corresponde al delfín sobre el que cabalga, lo que se comprueba viendo los demás delfines del mosaico, con idénticas colas.

45. L. Foucher, en *Les Cahiers de Tunisie*, 26-27, 1959, p. 263, enumera las representaciones de los muchos cortejos marinos en Africa. En Ostia son también muy abundantes: termas de los Siete Sabios, Marítimas, de los Cisiarios, de la Basílica Cristiana, de la Trinacria, Casa de Apuleyo, etc. (G. Becatti, *op. cit.*, tomo IV).

En cuanto a la organización de los mosaicos de Venus concretamente, suelen estar dispuestos en forma de grandes cuadros, sin un esquema geométrico que separe los diferentes elementos. En nuestro caso, sin embargo, se ha dividido el mosaico previamente en dos zonas bien diferenciadas, teniendo cada una a su vez una organización geométrica diferente. En el lado Sur se han combinado medallones y cuadrados alternantes, eligiendo un sistema para el planetario que no es el usual, consistente en colocarlos en círculo [46]. Parecida organización general, y con una banda de esvásticas y cuadrados en el exterior, la encontramos en el mosaico de la habitación 1 de la Villa Constantiniana de Antioquía [47], aunque allí la zona derecha es el reflejo de una bóveda vaída pintada. Es para nosotros muy interesante uno de los mosaicos de la villa romana de Puente de la Olmilla, en Ciudad Real [47 bis], cuya organización es idéntica a este tapiz del de Itálica, aunque las figuraciones han sido sustituidas por motivos geométricos y florales. Es indudable una relación, cuyo punto intermedio estaría en Córdoba.

Para la distribución del lado norte del de Itálica se han dispuesto cinco octógonos y cuatro rectángulos, en una composición que es muy frecuente en los mosaicos germanos e ingleses, pero con ejemplos muy diversos en otras partes del Imperio, por lo que en nuestro caso no resulta elemento definidor [48]. El octógono es

46. Por ejemplo, en el del Planetario de la misma Itálica (J. M. Luzón, *op. cit.*, pág. 56 y figs. 17-20. O el de Bir-Chana, en Túnez (cfr. infra).

47. Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Roma, 1971, lám. LIII-b (cfr. nuestra nota 156).

47 bis. M. R. Puig y R. Montanyá, «Mosaicos de la villa romana de Puente de la Olmilla (Albadalejo, Ciudad Real)», *Pyrenae* XI, 1975, p. 133. Nuestra comparación con los esquemas de Antioquía y de la propia Itálica nos llevaría a fechar estos mosaicos dentro del siglo III más bien que a finales del IV, pero la falta de fotografías nos resta elementos de juicio. Cfr. también Ana M.ª Vicent, «Informe sobre el hallazgo de mosaicos romanos en el llamado Cortijo del Alcaide (Córdoba)», *NArqH* VIII-IX, 1964-1965, p. 220; es evidente la similitud del mosaico de animales marinos del segundo estrato con el de Neptuno de Itálica. El superior indica también una relación. En otra ocasión queremos profundizar sobre estos paralelos.

48. Glauco en un octógono con vientos soplando en cuadrados (Susa, *Inv. mosaïques*, número 188). Distribución octogonal y hexagonal en Alemania (K. Parlasca, *Die römischen Mosaïken in Deutschland*, Berlín, 1959, p. 32, lám. B; Tréveris, láms. XI y XXXIV; el mosaico de las Musas con octógonos y cuadrados, lám. 42; el mosaico de los Filósofos de Colonia, con base hexagonal, lám. 80, etc.). En Suiza también hay varios: V. von Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basilea, 1961, esencialmente en Avenches y Orbe (Wöchengöttermosaik). En cuanto a Inglaterra, en dos mosaicos, de Colchester y Verulamium (especialmente éste), cuatro octógonos enmarcan un quinto, dejando ángulos (J. Smith. «Roman Mosaics in Britain before the 4th. Century», *II Colloque Internationale sur la mosaïque greco-romaine*, París, 1975 (en adelante citado *Colloque II*), p. 269, lám. CIX). Smith señala que es una composición muy usada en Inglaterra, y que suele llevar una faja de esvásticas alrededor. Fechados en la segunda mitad del siglo II d. C. El mismo esquema para Italia lo encontramos en M. E. Blake, *op. cit.*, 1936, p. 192, láms. II y XXIII, y Becatti, *op. cit.*, núm. 143, lám. XXV.

una base geométrica buena para el mosaísta, ya que permite una gran flexibilidad para el resto de la composición, generando tanto cuadrados como triángulos, que pueden ser rellenados con múltiples motivos. Concretamente aquí, los vientos han podido situarse en las esquinas, que es su lugar habitual [49]. Cuando se les incluye en grandes cuadros pictóricos [50] suelen estar de cuerpo entero a derecha e izquierda de la composición, y en su parte superior.

Dentro del campo del Nacimiento de Venus parece que se pueden hacer dos diferenciaciones de estilo: por un lado, la escena de Venus y los rectángulos con las ninfas presentan semejanzas de dibujo y colorido que las hacen análogas, coetáneas y pertenecientes a un mismo estilo. Los dos letreros conservados están en latín. De otro lado, creemos evidente que el viento *Euros*, y con seguridad los otros tres que faltan, responden a una concepción que podríamos calificar como más «clásica», más cercana a modelos helenísticos y, por tanto, de un prototipo diferente. La calidad de su dibujo e incluso su ejecución es superior. Su letrero, además, está escrito en griego y no en latín como los anteriores. Creemos, pues, que para confeccionar esta parte del mosaico se han combinado cartones diferentes, creando una composición nueva.

Los vientos, generalmente en número de cuatro, Bóreas, Noto, Céfiro y Euros, son elementos que aparecen con cierta frecuencia en los relieves y mosaicos griegos y romanos [51]. Lo más corriente es que se les represente de busto y perfil, aunque hay casos en que están de frente [52]. En mosaicos muy determinados, como ya hemos dicho, son figuras de cuerpo entero, y pueden formar pareja con personificaciones como la Aurora, la Noche, etc. [53].

49. *Inventaire*, Túnez (Susa), núm. 188; *idem*, Dougga, núms. 540, 560, etc.

50. *Inventaire*, Túnez (Cartago), núm. 646; mosaico de Philippopolis (J. Charbonneaux, «Aiôn et Philippe l'Arabe», *MEFR* 72, 1960, p. 269; mosaico «cósmico» de Mérida (E. García Sandoval, «El mosaico cosmogónico de Mérida», *BSAAV* 1969, p. 9, y, sobre todo, A. Blanco, «El mosaico de Mérida con la alegoría del *Saeculum Aureum*», *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971, p. 253; G. A. Picard, «Observations sur la mosaïque cosmogonique de Mérida», *Colloque II*, 1975, p. 119. Más recientemente, A. Blanco en *Augusta Emerita*, cfr. infra, nota 162.

51. Por ejemplo, la ateniense Torre de los Vientos (J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athens*, Tübingen, 1971, p. 283 ss., con bibliografía), el *Ara Ventorum* de Anzio (Stuart-Jones, *Museo Capitolino*, lám. 80) o un relieve sepulcral de Sistoron (*Gallia* VII, 1949, p. 84); en mosaicos como los de Orano (*JDAI* V, 1890, láms. 4-6), Ostia (F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*, París, 1942, p. 152 y fig. 23), Palermo (*Berytus* VII, 1942, lám. V), Susa (L. Foucher, *Inventaire mosaïques Sousse*, Túnez, 1960, lám. XL) y Cartago (*Inventaire Tunisie*, *cit.*, núm. 646), etc.

52. En Tourmont (*Gallia* XIX, 1961, p. 249 y fig. 1) o Avenches (V. von Gonzenbach, *op. cit.*, lám. 71).

53. Cfr. supra, nota 50. Provienen del prototipo de la taza Farnese.

Parece que la iconografía de los vientos está en relación en un momento temprano con la de Océano, sustituyéndose las pinzas de crustáceo por las alas; así pueden establecerse ciertas semejanzas [54]. Los vientos aparecen con frecuencia en mosaicos de tema marino, como elementos del mundo de la navegación. La relación con Venus es menos corriente, pero para encontrarla hay que remitirse a las mitologías órfica y neopitagórica, que revelan una dependencia en lo cósmico de Hesíodo [55]. Los vientos tienen una virtud fecundante [56]: «El alma se introduce en los seres a punto de respirar, llevada sobre las alas de los vientos» [57], mientras que también dependen de las órdenes de Venus [58], al igual que las Estaciones. Unos la impulsan en su viaje a Kythera y las otras la reciben y cubren de alhajas a su llegada [59].

En todo caso, los vientos aparecen en los mosaicos relacionados con la idea del cosmos y de la eternidad, esté o no representado Aión, que son ya grandes composiciones con un indudable trasfondo mitológico-religioso: en ellos forman parte del concierto universal. Tal es el caso citado de Mérida o de Philippopolis, y siempre aparecerán sus nombres, en griego o latín.

Las nereidas tienen un papel claro en las escenas del mar, siempre montadas en animales marinos de gruesas y enroscadas colas. No es raro que aparezcan ninfas también en el mar, puesto que según los órficos nacieron en él:

1 «Ninfas que en el océano famoso tuvisteis nacimiento...
2 que habitáis las grutas inmersas en el líquido elemento...
....
13 juguetonas, errantes del océano sin límites...» [60].

Los ejemplos son muy numerosos. El Norte de Africa es tremen-

54. Münsingen: V. von Gonzonbach, *op. cit.*, lám. XVI. Queda pendiente la polémica sobre si se trata de Océano o de Neptuno en estos tipos.
55. E. O. James, *Los dioses del mundo antiguo*, Madrid, 1962, p. 262.
56. W. K. C. Guthrie, *Orphée et la réligion grecque*, París, 1956, p. 111.
57. Aristóteles hablando sobre los órficos en *De an.* 1, 5; 410 b; 28.
58. E. O. James, *The Cult of the Mother Goddess*, Londres, 1959, p. 149.
59. C. Jung y Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, París, 1953, p. 129. Las estaciones originalmente son las tres *charites o gracias*, dispensadoras de los frutos de la tierra: H. J. Rose, *Mitología griega*, Barcelona, 1970, p. 126 y nota 92.
60. *Orphei Hymni*, ed. G. Quandt, Dublín, 1973, p. 36, himno LI, «A las ninfas». Aunque Homero las llama «hijas de Zeus», se las relaciona generalmente con la estirpe de Océano. No está claro que este himno se refiera sólo a las oceánidas.

damente prolijo en estos temas [61], que también están ampliamente representados en Italia [62]. Las nereidas suelen sostener un velo que se arquea sobre ellas, lo que nos recuerda el comentario de Apuleyo [63]; llevan collares y joyas, y a veces sostienen objetos diversos en las manos. Suelen ir desnudas o con un manto que las cubre a medias. Se sientan hacia atrás o hacia delante en las grupas de sus monturas, y con menos frecuencia nadan delante de ellas [64].

Como por lo general los mosaicos de este tema no suelen aparecer divididos en compartimentos, hay sólo un ejemplo en el que aparezcan en un rectángulo, acompañadas, delante y detrás, de dos amorcillos. Se trata de un mosaico de Althiburos en el museo del Bardo [65]. Sin embargo, estilísticamente podemos obtener algunas aproximaciones. Quizá las más interesantes semejanzas se encuentren en Sabratha, en mosaicos de época severiana. Así, las dos nereidas de la Casa del Actor Trágico [66] y las ninfas que figuran en el Engalanamiento de Pegaso, de la Villa del Nilo de Leptis Magna, especialmente la que puede representar a la fuente Hipocrene, escena en la que Aurigemma ve un carácter netamente alejandrino [67], y una fecha dentro del siglo II d. C. [68].

El precedente directo de estas jóvenes desnudas sentadas a la grupa de un animal es claramente helenístico oriental. En este sentido se puede aducir el famoso cubilete de Begram, de procedencia alejandrina, en el que se figura el rapto de Europa. La diosa cabalga sobre el toro con el velo flotando sobre ella y con un eros delante, exactamente igual que las nereidas [69]. Un paralelo hele-

61. Las nereidas van incluidas, por ejemplo, en los de Venus de Tébessa, Hipona, Khenchela, Constantina, Sétif, Djemila, Cherchel, etc. (v. *Inventaire Gaule et Afrique*, cit., núms. 139, 193, 318, 328, 350, 540, 560, etc.).

62. H. Stern, «La funzione del mosaico nella casa antica», *Mosaici in Aquileia e nell'Alto Adriatico*, Udine, 1975, pág. 54. G. Becatti, *op. cit.*, bícromos, y M. E. Blake, *MMAR*, 1930.

63. *Metamorfosis* IV, 28 y 31: «...He aquí a las hijas de Nereo cantando en coro ... otra opone un tejido de seda al calor de un sol inoportuno».

64. Por ejemplo, la nereida superior de Tébessa. En Pompeya, dos representaciones de Europa: S. Reinach, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, París, 1922, p. 14, núms. 4 y 6, y pág. 43, núms. 3, 6, 9 y 10, nereidas de Pompeya, con bibliografía.

65. *Il fantastico nei mosaici di Tunisia*, ed. Lerici, s. a., láms. 96-97.

66. Reg. V, insula 3.ª: S. Aurigemma, *op. cit.*, p. 26 y figs. 15 y 16.

67. *Ibídem*, p. 48 y láms. 91-93.

68. Más adelante daremos razones para considerar este mosaico severiano. B. Borda (*La pittura romana*, Milán, 1958), considera también así las pinturas y mosaicos de Zliten, de un estilo semejante.

69. París, Museo Guimet. J. Charbonneaux, en *Grecia Helenística*, Madrid, 1971, fig. 164.

nístico muy conocido es la tapadera de pixis en oro y plata de Canosa, con una nereida montada hacia atrás en un grifo marino, que se fecha en torno al 150 a. C., o poco después [70]. El hallazgo de la postura es tardohelenístico según Langlotz. En otros mosaicos que los citados encontramos detalles de composición o de dibujo muy semejantes, pero parece que los paralelos helenísticos a través de los tripolitanos son los más aproximados, y sobre ellos volveremos al tratar otros aspectos.

Ciertamente es habitual que las nereidas que figuran en el *thiasos* marino estén sumidas en el anonimato, lo que da un carácter más intrascendente y decorativo a las escenas. Hay algunas pocas excepciones, por ejemplo en St. Rustice (Galia), donde están Panopea, Jantipa, Leukas, Ino y otras, identificadas con sus nombres en griego [71]. O el muy interesante del Pórtico de los Ríos y Aquiles, en la Casa de los Pórticos, de Antioquía [72], en el que aparecen, con Alfeo y Píramo, Arethusa y Tisbe [73]. Como dice Levi, la idea de las parejas de amantes transformados en ríos y fuentes que entremezclan el curso de sus aguas no es nada original del mosaísta, sino que aparece ya en la literatura griega [74]. En la misma ciudad, el imponente pavimento con *thiasos* marino de la Casa de los Baños E (habitación 2) nos ofrece otras varias nereidas, todas ellas citadas por Apolodoro, cabalgando sobre tritones: entre ellas están Dynamis, con *velificatio,* Pherousa, Cymodogue, Actea y Galatea [75].

Como vemos, los mosaicos en los que se identifica a las ninfas o nereidas son poco corrientes, y por esto no suelen tener una iconografía propia, sino genérica. En el mosaico de Itálica están *Arethusa* y *Amymone,* que irían acompañadas de otras dos que se han perdido en su totalidad.

Amymone, la ninfa de la Argólida, es conocida a través de las fuentes clásicas [76]. Representaciones de ella sola, con el sátiro o con

70. E. Langlotz, *L'arte della Magna Grecia,* Roma, 1968, p. 71 y lám. XX. Dice que es un «topos escatológico» de origen griego, asimilado después por los romanos.

71. *Inventaire Gaule, cit.,* núm. 376: Océano, nereidas y tritones.

72. Doro Levi, *op. cit.,* t. II, lám. XVIII a-f.

73. Es interesante recordar que en esta misma casa se usa la composición de octógonos y sogueados, en el Pórtico de los Ríos, y la general, ya citada, en la Villa Constantiniana.

74. *Ibidem;* Dionisio de Halicarnaso, VI, 354. Al mismo tiempo, con ello se intenta arraigar mitos antiguos de la metrópolis al propio país, procedimiento muy frecuente de los griegos occidentales: H. J. Rose, *Mitología griega,* cit., p. 275.

75. D. Levi, *op. cit.,* lám. CLXIV.

76. Apolodoro II, 1-5; Higinio, *Fab.* 169; Estrabón, VIII; Pausanias, II, 37, etc.

Poseidón, las hay en vasos, gemas, monedas de Argos, pinturas y relieves[77]. En mosaicos está registrada en cinco ocasiones (Vaticano, Chipre, Creta, Túnez y Apamea), a lo que puede añadirse el de Itálica, en que aparece sola y en ambiente marino. Como se ve, tres de aquellos mosaicos son orientales y uno norteafricano. El del Vaticano es bícromo, lo que indica probablemente un taller latino. La datación, en los que se conoce, es tardía[78]. Para sus paralelos, vale cuanto hemos dicho sobre nereidas y ninfas en general.

Por otro lado, Arethusa, la ninfa élida de origen sirio que huye a Siracusa, aparece, por lo que sabemos, sólo en un mosaico tardorromano[79]. Aquí sostiene en la mano izquierda lo que parece una *phiale*, ofrenda que a veces suele presentarse en los cortejos marinos[80]. El delfín, que suele considerarse su animal simbólico a raíz de los tetradracmas de Cimón, no la acompaña en esta ocasión, apareciendo en cambio una caracola.

Los erotes que completan ambos recuadros, acompañando a las ninfas, son elemento casi indispensable en todas las escenas marinas. Sus ocupaciones son infinitas, y su lugar junto a Venus está definido en las fuentes clásicas[81]. En cierto modo se les puede considerar un elemento cronológico, ya que su aparición en los temas marinos es asidua en la musivaria a partir del siglo III d. C. El modelo es también anterior, como el amorcillo que acompaña a Europa en el cubilete de Begram, o el que aparece en una de las pinturas del criptopórtico de Zliten[82], por no citar los numerosos de Pompeya y Herculano.

El toro y el caballo marino son de una iconografía corriente. Observando la postura de sus patas, los remates de las colas y los salientes a modo de aletas en ellas, encontramos una similitud con

---

77. Sobre el tema, E. Simon, «Amymone», artículo preliminar para el *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1975), al que remitimos para el exhaustivo estudio de esta figura y su iconografía.

78. El de Túnez está inédito, el del Vaticano sin fechar (¿comienzos del siglo II d. C.?), y el de Creta se atribuye por su excavador a «época imperial».

79. *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, s. v.; I. Roscher, *Lexikon der Mythologie*, s. v.; nos referimos a mosaicos.

80. En alguna ocasión la lleva la diosa, como en el triunfo de Anfítrite de Hipona (E. Marec, *Hippone la Royale*, Argel, 1950, fig. 20).

81. *Himnos órficos*, ed. Quandt citada, himno LV, a Afrodita: en v. 8 se la llama Μῆτερ Ἐρώτων. Los delfines se mencionan también en el himno a las nereidas (XXIV): «...relucientes delfines acuáticos, ruidosos y alegres, se mezclan complacidos en el dionisíaco corro...».

82. S. Aurigemma, *L'Italia in Africa. I mosaici della Tripolitania*, cit., láms. 160, 161 y 173.

los que aparecen en uno de los mosaicos semiperdidos de Zliten [83]. Estas «mandorlas» con animales marinos tienen la particularidad de que el mar está representado por líneas continuas y respetando la separación con el horizonte [84]. Su cronología, como se sabe, ha sido y es objeto de muchas polémicas [85].

Empezaremos el estudio de la escena principal del mosaico de Itálica recordando la opinión de M. G. Picard, quien ha dedicado al tema de Venus muchas páginas. Al estudiar el mosaico Timgad I [86] se refiere a las representaciones más simples del triunfo de Venus, donde sólo aparecen la diosa y sus dos acompañantes habituales, grupo que sería de origen sirio-fenicio, lo que explicaría la moda en Africa de este prototipo. Más tarde la escena se complica con nereidas, amorcillos, animales y flora marina.

El investigador francés rastrea el prototipo de la escena a través de la pintura perdida de la Domus Aurea [87] y de otras de Pompeya [88], donde los vientos soplaban a los lados de la diosa. Más tarde quedarían relegados a medallones, como en Dermèch [89] o en la misma Itálica, entre otros varios ejemplos. Sin embargo, está claro, a la vista de todos los mosaicos con el tema de Venus, que en ninguno de ellos, excepto en el de Itálica, se figura el mito completo de su nacimiento. Ello nos invita a hacer algunas consideraciones.

Preside un hombre viejo, barbado, de grandes alas negras, que extiende los brazos como abarcando o protegiendo lo que hay bajo él. La identificación que proponemos es con Urano-Caelum después de haber desechado la de Aión-Aeternitas [90]. Este [91] tiene con

---

83. S. Aurigemma, *op. cit.*, vol. I, 1, láms. 160, 161 y 173.

84. Se considera elemento cronológico, como veremos más adelante a propósito del de Itálica.

85. G. Ville, «Essai de datation de la mosaïque des gladiateurs de Zliten», *Colloque I*, p. 147 ss. recoge las fechas propuestas (flavia, hacia el 100, severiana) y sugiere, por el estudio de vestidos y cascos, «fin de época flavia y comienzo de la antonina».

86. G. Picard, «Le couronnement de Vénus», *art. cit.*, p. 43 y 61. S. Germain, *Les mosaïques de Timgad*, París, 1969, pág. 28 y lám. XI (sin embargo, Picard lo fecha en época de los Severos, mientras Lassus, en *Colloque I*, pág. 184, y Germain lo llevan a la época adrianea, lo que parece estar más de acuerdo con la representación del mar y su paralelo de Lambaesis).

87. S. Reinach, *RPGR*, cit., p. 277-1, y Ashby, *PBSR* VII, p. 20.

88. S. Reinach, *op. cit.*, pág. 36, fig. 4.

89. *Inventaire Tunisie*, II, p. 226, núm. 671.

90. Es atrayente la comparación de la situación de Urano en Itálica con tres versos del himno IV, a Urano (*Himnos órficos*, ed. Quandt citada):

> «...cuya poderosa tutela *encubre*
> este eterno mundo en su rodar constante
> ...cuya manifestación multiforme
> azul...»

frecuencia los rasgos de un hombre viejo, alado, a veces monstruoso, con cuerpo de serpiente, cabezas de león y toro y entre ellas la cara de un dios [92], nacido del agua y la tierra según las rapsodias órficas [93]. Se le interpretaba como el Tiempo Infinito, y dentro de España halla un gran arraigo en Mérida [94].

Sin embargo, en nuestro mosaico, la situación de esta figura alada en la bóveda celeste, y la presencia de Saturno y Venus parece la definen como Urano. Este cielo superior, hijo de la Noche, que con Ge engendra a Cronos y los Titanes, es una divinidad que aparece ya en el mito anatólico de Kumarbi, tal como aparece en los textos hurritas [95]. Forma parte del a veces confuso panteón primitivo, y en el mundo romano se denominará *Caelum*.

Su presencia no es en absoluto corriente en el arte. Ciñéndonos a lo español, lo encontramos en el mosaico de Mérida, en lo alto de la cúpula celeste, junto a *Chaos* y *Saeculum-Chronos*, teniendo allí una apariencia joven [96]. Y creemos poder interpretar también como Urano el busto alado, con los brazos abiertos, que aparece en el sarcófago llamado «del rapto de Proserpina», de Gerona [97], de gran parecido con el Urano de Itálica.

---

91. Sobre Aión, R. Petazzoni, «La figura monstruosa del Tiempo», *ACI* XVIII, 1949, p. 265; D. Levi, «Aiôn», *Hesperia* XIII, 1944, p. 269, etc.

92. La influencia griega cambia su representación por la humana, como en un relieve de Afrodisias o en el mosaico de Philippopolis ya citado. También uno de Isola Sacra de mediados del siglo II d. C. (*EAA*, s. v., con la bibliografía).

93. W. K. C. Guthrie, *op. cit.*, p. 94. Concretamente la de Jerónimo y Hellánico, referida por Damascio.

94. *Aet(ernitas)* en el ya citado mosaico de Mérida y dos esculturas conservadas en el Museo Arqueológico de aquella ciudad: A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1954, núms. 118 y 119, láms. 92 y 93, procedentes del mitreo cercano a la casa del mosaico.

95. Güterbrock, *AJA*, 1948, p. 123 ss.

96. En la teogonía órfica: Alejandro de Afrodisias dice que el orden de las generaciones, según Orfeo, era Caos, Océano, Noche, Urano, Zeus (W. K. Guthrie, *op. cit.*, p. 119). También la recoge Siriano (E. Rhode, *Psyche*, Barcelona, 1973, vol. II, p. 369).

97. A. García y Bellido, *EREP*, núm. 251, pág. 220 y láms. 181-183. El autor lo describe como «un misterioso genio alado... tal vez Kronos». A propósito de este sarcófago, y de otro también llamado así, de Elche (*EREP*, núm. 250, láms. 176 a 180), hay una serie de elementos de no fácil inclusión en el tema que se les atribuye: así las representaciones de las cuadrigas de *Oriens* y *Occasus*, Natura como ninfa, a la izquierda, erotes y una escena de Endimión en el flanco del de Elche, asociación al tema de Proserpina que el mismo Bellido comenta es caso único (pág. 220). Creemos que, evidentemente, hay demasiados personajes ajenos al tema. Sin embargo, todos los elementos encajarían bien en un rapto del alma de carácter órfico-mitraico, donde los caballos, las cuadrigas, Urano y los demás elementos tienen su lugar en una suerte de personajes cosmológicos como los que proponemos. El Endimión de Elche (*EREP*, lám. 179) podría ser Orfeo con los animales y el árbol de la vida. Mercurio espera al alma llena de vida (*EREP*, lám. 178) para como Psicopompos —dice Bellido— conducirla a purificarse como simple espíritu (*EREP*, lám. 180). Un personaje que aparece en ambos sarcófagos resulta entonces para

En el fondo del panteón primitivo está el antiquísimo y poco definido Cronos, que en origen pudo ser un dios de las cosechas, convertido en señor del Universo [98]. Su representación es la de un hombre maduro, velado o no, que lleva, siempre en la mano derecha [99], una *harpé* o una *falx*. El Cronos-Saturno greco-romano es diferente del Saturno africano, que existía antes de la conquista romana; era la divinidad superior, con un carácter agrícola, heredero del Baal fenicio y cartaginés [100]. Se desposa con *Caelestis*, como antes con Tanit [101]. En época alejandrina precisamente se identificó a Baal con Cronos, y a éste con el Saturno itálico, con lo que Saturno venía a asimilarse a Baal [102].

Simbólicamente se le relaciona con los astros, cuyo curso mide el tiempo, los días, los meses, los años y las estaciones, en cuanto jalones de la fertilidad. Se diferencia netamente cuando aparece como planeta, con velo y a veces sin hoz. Tampoco es usual su representación, aunque aparece en algunas ocasiones [103]. Por lo que respecta a la *falx*, que lleva como atributo del agricultor, y aquí como símbolo de la castración de Urano [104], se conocen hasta doce tipos [105], pero la que comentamos parece una pequeña hoz para viñas, *falx adunca*, según Ovidio, sin resaltes en el dorso ni apéndices [106].

---

nosotros menos fácil de explicar, la Athena-Minerva, que aparece con casco. Dice Bellido (p. 221): «...es curiosa tras ella la presencia de una copa de árbol (una piña vio Foerster), similar a las que se ven en el sarcófago Giustiniani». En la simbología mitraica, el árbol, o la copa de él, es el atributo de Atenea y de la cualidad de la que es patrona, la *phronesis* (J. Leroy Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden, 1973, p. 365). No obstante todo ello, puede tratarse de una comunidad con las creencias oficiales. Lo apuntamos sólo a título de hipótesis, intentando explicar la presencia de Urano en el sarcófago.

98. H. J. Rose, *Mitología griega*, cit., p. 51; E. O. James, *op. cit.*, p. 262.

99. *Hesíodo. Teogonía*, Ed. P. Mazon, París, 1972: en el verso 178: «...extendió la mano izquierda, teniendo en la derecha la larga hoz de agudos dientes...».

100. J. Toutain, *Les cultes païens dans l'Empire romain*, París, 1924, vol. IV, p. 15 ss.

101. Esta era adorada a veces bajo los rasgos de Venus, con lo que Venus podía llegar a asociarse con la más antigua Atargatis.

102. J. Toutain, *op. cit.*, Saturno es adorado esencialmente en Africa y Sicilia.

103. S. Reinach, *RPGR*, cit., núms. 5 y 6, pág. 34. Muy interesante es una de las pinturas del Mitreo de Sta. Maria Capua Vetere, donde Cautopates lleva en la mano izquierda una *falx*, para subrayar su papel de sustituto de Mitra, que a su vez se asimila con Saturno (M. J. Vermaseren, *Mithriaca I. The Mithraeum at S. Maria Capua Vetere*, Leiden, 1971, p. 22 y lám. XIX). También su representación en todos los planetarios, con una iconografía diferente (a excepción del mosaico de Orbe, V, ya citado).

104. Ovidio, *Metamorfosis* I, 234: *falcifer dens*, 216: *falcifer senex;* Macrobio, *Saturn.*, I, 7, 8. Apolodoro, *Argon.* IV, 984; Hesíodo, *Teogonía*, 175: Κρόνον ἀγκυλομήτην.

105. Catón, *De re rust.* X, 3; Varrón, I, 22, 5; Palladio, I, 43; *Digesto*, XXXIII, 7, 8.

106. J. le Gall, «Les falces et la faux», *EACl* II, 1959, p. 55; E. de St. Denis, «Falx vinitoria, archéologie et philologie», *RA* 1953, p. 163-176.

En cuanto al grupo de Venus, debajo de las figuras anteriores, la diosa se encuentra de frente, posiblemente de pie (es decir, naciendo propiamente del mar) o quizá sentada hacia nuestra derecha. Está nimbada [107], lo que Picard considera símbolo de la divinidad triunfante, así como las estaciones (que también están en Itálica), al hablar del mosaico de Neptuno de la Chebba. En el triunfo de Anfítrite de Hipona, la diosa aparece asimismo nimbada [108].

Su peinado, así como el de Amymone, es con el pelo liso y raya en medio. A su izquierda, y tras ella [109], está Eros. Pero no está representado según la versión postalejandrina, como un «lindo niño, diminuto arquero con alas, caprichoso y travieso, que se complace en realizar obras de magia» [110], sino como un serio joven, asistente de la diosa y no hijo suyo en Hesíodo y en la literatura prealejandrina. Era, pues, «un antiguo poder cosmogónico, y lo continuó siendo en las especulaciones teológicas y filosóficas» [111]. Parece que esta definición de Eros conviene más a la figura que estamos comentando.

La concha que le sirve de fondo está sostenida por los dos tritones habituales. Volviendo a Picard [112], éste no cree en la asociación de este tema a modelos alejandrinos, sino más bien con los grupos sirios y fenicios, donde la *Asherat* del mar aparece sentada en las colas de dos tritones, como la encontramos en Siria, Hierápolis, Ascalon o Heliópolis [113]. A esta verificación iconográfica hay que añadir la documental.

El mito de la emasculación de la divinidad y la fecundación de la diosa por el órgano amputado o por su símbolo fálico en forma de piedra procede al parecer de Mesopotamia, y pasa a Grecia y Chipre a mediados del II milenio [114]. En el mundo griego aparecerá

---

107. Safo la llama χρυσοστέφανος o «de la corona de oro» (33, v. 1). También Homero (*Homère. Hymnes*, trad. J. Humbert, París, 1936) una de las advocaciones que le dirige es la de «Citerea coronada» (v. 6).

108. G. Picard, «Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida», *Colloque II*, p. 119.

109. Por ejemplo, en Reinach, *RPGR*, p. 62, núms. 7, 8, 9, 10, 11, etc.

110. H. J. Rose, *Mitología griega*, cit., págs. 125-126.

111. *Ibidem*, pág. 125.

112. G. Picard, en *MEFR*, *art. cit.*, p. 43.

113. H. Seyrig, en *Syria* X, 1929, pág. 329-331. (Sin embargo, en las pinturas del criptopórtico de Zliten, así como en el mosaico de las Estaciones de la misma casa, que se consideran de prototipo alejandrino, está el tema representado con una gran delicadeza, junto con escenas típicamente nilóticas).

114. E. O. James, *The Cult of the Mother Goddess*, Londres, 1959, p. 260. E. O. Nilsson,

ya como teogonía en la obra de Hesíodo que, aunque nacido en Beocia, era originario del NO de Asia Menor [115], donde se puede rastrear una influencia oriental, como también en los cultos chipriotas antiguos [116].

En cuanto a Afrodita, la diosa llegada a Grecia desde Chipre, fue llevada por los Vientos a Kythera [117] sobre las olas del mar [118]. A su llegada la reciben las Estaciones, que la alhajan y la visten. En su viaje es acompañada por nereidas, tritones y animales marinos [119]. Todo ello refleja la descripción de Apuleyo [120].

28 «...los dioses marinos se apresuran a servirla.
29 He aquí a las hijas de Nereo cantando en coro,
30 las tropas o grupos de tritones...
31 otra opone un tejido de seda al calor de un sol inoportuno...»

Así queda completa la imagen iconográfica que repetidamente llega hasta nosotros en los mosaicos. El rostro de la Venus de Itálica, de frente, parece evocar esa *fascinatio* de que habla Picard [121] al decir que si en los siglos I y II los cuadros mitológicos se representaban por puro placer, en el siglo III se busca una cierta intención profiláctica o mágica. La postura majestuosa de la diosa, así como sus ojos, están motivados por una definida intención apotropaica [122].

La escena del nacimiento no se puede incluir en ninguna de las tres categorías hasta ahora conocidas. Parece deducirse, ante

---

Geschichte der griechische Religion, II, p. 429 ss. I. F. Burne, *Cosmology and Cosmogony (Greek)*, ERE, vol. IV. L. Preller, *Griechische Mythologie. I. Theogonie und Götter*, Berlín, 1964: Aphrodite, p. 345, y especialmente 354.

115. Asimismo, la cosmología órfica, de la que conocemos sólo textos posteriores a Aristóteles o incluso neoplatónicos, y pocos, revela una dependencia de Hesíodo en estas materias: E. O. James, *op. cit.*, p. 270.

116. Salamis de Chipre celebraba desde el siglo XII a. C. un culto a la hoz junto con el de Afrodita (G. Picard, *RA* 1960, I, p. 241, y E. des Places, *La Rélígion grècque*, París, 1969, p. 56 ss.).

117. Pausanias V, 11, 8; Lucrecio I, 4; Hesíodo, 188-206; Luciano, *Dea Syria*, 32; Herodoto, I, 105.

118. Es en los poetas romanos donde leemos por primera vez que Venus nació en una concha o navegó en ella por el mar. Las representaciones más antiguas la ofrecen posada en una ostra, pero primitivamente se le figuraba emergiendo de las olas (como en el trono Ludovisi) y enjugándose el cabello: es el tipo de la *Aphrodita Anadyomene* de Apeles, cuya única referencia escrita está en Plinio (*NH* XXXV, 91). Ni la pintura mural, ni sobre vasos, ni los textos, nos dan este modelo tan común de la Venus marina coronada o en su «toilette».

119. A. Bonnard, *Les dieux de la Grèce*, Lausana, 1946, p. 184.

120. Apuleyo, *Metamorfosis* IV, 28 a 31.

121. En «Le couronnement de Vénus», *cit.*, pág. 43.

122. *Himnos órficos*, ed. cit., Himno LV, «A Afrodita», v. 1 y 2: «Insigne soberana de adorable sonrisa, nacida del mar, amante de la noche, de mayestática presencia...».

los mosaicos que representan el tema de Venus, que existe una diversidad de cartones a copiar o, al menos, una gran libertad al hacerlo, porque no se encuentran dos iguales. No obstante, parte de los esquemas se parecen a veces, por ejemplo, los de Sétif y Cherchel, o los de Khenchela y Timgad II [123], donde se ve cómo se ha utilizado un cartón completa y parcialmente, debido quizá a razones económicas.

El ciclo de Venus que acabamos de describir se completa, en la zona sur del mosaico, con otro cartón: siete medallones con los bustos de los planetas, cuatro recuadros con otros tantos niños alados que representan a las estaciones, y otros dos cuadros centrales donde se puede distinguir una figura ante un caballo con la pata delantera alzada (fig. 4). Todos los cuadrados tienen representado el suelo. De las estaciones sólo se pueden distinguir dos, las del extremo este, primavera y verano, con cestillos y hoces. De los planetas, Luna, Mercurio, Júpiter y Saturno. Suponemos que en los dos rombos centrales habría alguna figuración, perdida totalmente.

El planetario es un tema iconográfico relativamente corriente. Por enumerar algunos que nos interesan, los de Bir-Chana (Túnez) [124], que lleva también los signos del Zodíaco; el de Orbe-V, en Suiza [125], muy interesante también por contener asimismo motivos marinos y figurar Venus en el centro de una composición de octógonos. Otros sustituyen la representación humana de las divinidades planetarias por sus atributos y símbolos astrales, como en el mitreo de Felicísimo, de Ostia [126]. Están también en el cronógrafo del 354 [127], de cuerpo entero y encabezando su mes, aparte de su representación en planisferios y cosmologías, que Stern estudió muy bien. Son elemento casi constante en los monumentos de carácter mitraico (cfr. infra). En la misma Itálica éste es el tercer planetario, ya que se conocen el de la casa del mismo nombre en la ciudad, recientemente excavado [128], y dos medallones en

123. J. Lassus, «Vénus Marine», *art. cit.*, p. 199.
124. *Invent. mosaïques, cit.*, núm. 447.
125. V. von Gonzenbach, *op. cit.*, p. 184, láms. 60-77, fechado a comienzos del siglo III d. C.
126. G. Becatti, *Scavi di Ostia, II. I Mitrei*, Roma, 1954, lám. XXV.
127. H. Stern, *Le calendrier de 354*, París, 1953.
128. J. M. Luzón, *La Itálica de Adriana*, Sevilla, 1975, pág. 56, figs. 17-20. Asimismo, su estudio pormenorizado dentro del *Corpus de Mosaicos de Itálica*, junto con los demás *in situ*, en preparación por el mismo autor.

la casa de la Condesa de Lebrija, de Sevilla, procedentes de Itálica: Saturno y Selene [129].

Las Estaciones suelen aparecer en mosaicos polícromos [130]. Parece que el representarlas mediante figuras enteras [131] es procedimiento posterior al de usar bustos femeninos, alados o no, con los atributos de cada estación [132]. El cambio se produciría en el siglo II. Pueden tener a veces un cierto carácter religioso, según el contexto en el que figuren; ello es muy corriente en sarcófagos [133]. En general, las fechas para estos genios alados-estaciones son del siglo III d. C. o muy poco anteriores.

Restan por analizar los dos cuadritos centrales que, a pesar de su sencillez, nos han sido más difíciles de encajar, y cuya interpretación trastoca la aparente simplicidad del mosaico. En ambos había una figura, que parece joven, con túnica de la que sólo se ve el borde inferior, de pie ante un caballo. Parece que ante éste había un árbol, que ha sido torpemente reconstruido en el izquierdo. Pensamos que no corresponde deducir aquí una explicación aislada del contexto, como un caballo vencedor, una propiedad del dueño de la casa o una simple escena anecdótica, tanto por su situación preferente como porque todo lo que hemos ido estudiando enlaza de una u otra forma a través de fuentes clásicas e incluso de la teogonía.

El estudio del mosaico del Antiquarium de Cartago [134] contiene muchas de estas composiciones de figuras con caballos, pero la interpretación que les da Salomonson no es aplicable en nuestro caso. Por otro lado, parece claro que las dos escenas de nuestro

---

129. Inéditos.

130. M. E. Blake, *MAAR* 1936, cit., pág. 179.

131. Un mosaico procedente de Pesaro (Blake, *op. cit.*, pp. 98-99 y 179-180, lám. 44) las ofrece jóvenes, con hoz y cestillo, pero sin alas. Las figuras son comunes también en los mosaicos dionisíacos, donde aparecen con manto, *pedum* y cesto (L. Foucher, *La Maison de la procession dionysiaque à El Jem*, París, 1963).

132. Como en la Villa de Dar Buc Ammèra en Zliten (S. Aurigemma, *L'Italia in Africa, I, cit.*, láms. 126 y ss.).

133. Por ejemplo, los del Vaticano y el Laterano. Asimismo, G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge, 1951, p. 216 y II, 127 y 128. P. Boyancé, «Le 'pervigilium Veneris' et les 'Veneralia'», *CEFR*, Roma, 1972, p. 393, donde se analizan, entre otros, estos aspectos.

134. J. W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage*, La Haya, 1965, fechado por él no antes del último cuarto del siglo III d. C. (p. 23). Merlin y Poinssot lo fechaban en el II. La interpretación del mosaico es muy ingeniosa, aunque es más corriente que aparezca el nombre del caballo y no el del propietario, que tampoco está en todos. La aparición de Atis, Orfeo y Aión no deja de ser notable.

mosaico han de estar en relación con las Estaciones y con los Planetas.

En primer lugar, parece que los caballos tienen un papel a desempeñar en las relaciones mitológicas, desde Pegaso a las cuadrigas del Oriente y el Ocaso, en mosaicos y sarcófagos [135]. Pero sobre todo, los encontramos muy frecuentemente en las representaciones mitraicas [136], una veces tirando del carro solar y otras, en número de dos o cuatro, sujetos de la brida por jóvenes del tipo Dióscuros. En la concepción de aquella religión persa, que llegó a serlo del Imperio, los caballos son los símbolos de los cuatro elementos y otras veces de las cuatro estaciones. En algunas ocasiones llegan incluso a representar ambos conceptos juntos [137].

La intrepretación así es problemática y depende en gran parte de la que se dé al mosaico completo, aunque por el momento no vemos otra explicación más adecuada.

Por último, vamos a prestar atención a unos cuantos elementos del mosaico que pueden dar más luz sobre su cronología y sus prototipos: la forma de representar el mar y el cielo, el significado de sus restauraciones y algunos motivos ornamentales.

J. Lassus, en el estudio ya citado [138], ante la multiplicidad de pavimentos con el tema de Venus marina y su difícil datación [139], plantea la posibilidad de fecharlos, al menos relativamente, según la ausencia o figuración del mar y, en este caso, el modo de hacerlo. En esto ya se había fijado Picard a propósito del triunfo de Anfítrite de Hipona [140].

En la musivaria romana, hasta comienzos del siglo II d. C. no se representa el mar, lo mismo que el cielo. El de Timgad I, fecha-

135. Por ejemplo en los ya citados de Mérida y Orbe, o en los sarcófagos de Elche y Tarragona. Es muy curioso el fragmento de Sevilla (S. Reinach, *RPGR*, p. 360, 1), donde un caballo pace junto a una estación.

136. Por ejemplo, las de Mitra Ephippos de Dura III, los relieves de Neuenheim, Dieburg, Osterbroken, Virunum, Poetovio III, Apulum (J. Leroy Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden, 1973, láms. IV, XXIII, XXV, XXVI, XXVIII, XXIX y XXXVII, con las correspondencias con el *CIMRM* de F. Cumont).

137. Cfr., por ejemplo, el relieve de Dieburg (Leroy Campbell, *op. cit.*, p. 236 y lám. XXIII), o el códice iluminado del siglo XIV (*ibidem*, fig. 22), muy interesantes por estar asociados los árboles de la vida y los caballos. Sería arriesgado querer ver en estos jóvenes las figuras juveniles de Cautes y Cautopates, los sustitutos de Mitra.

138. J. Lassus, «Vénus Marine», *Colloque I*, p. 187.

139. Unas veces por ser conocidos de antiguo, otras por falta de excavación rigurosa y otras porque ésta no ha dado materiales datables. Hay, naturalmente, algunas excepciones.

140. G. Picard, en *RA*, 1960, p. 17 y ss.

do hacia época adrianea, prescinde del mar; en Lambaesis se separan con una línea un cielo blanco y un mar azul uniformes; en Timgad II, más avanzado, hay aún línea de horizonte, y el mar se agita un poco, creando unas olas lineales; una variante de esto es Hipona, donde se marca una línea de flotación, aunque no muy ortodoxa. A partir de entonces, predominan las olas como líneas cortas, rectas y en zig-zag que pueden, o bien llenar toda la composición (Khenchela, Cherchel), o marcar el límite del mar de forma arbitraria (Sétif). Una variante alterna líneas horizontales largas y otras cortas, según los registros (Djemila). La cronología resultante es por este orden [141].

Sin embargo, nosotros tenemos dos de estas formas de representar el mar dentro del mismo mosaico, más la anomalía (desde el mismo punto de vista) de representar el cielo. El cuadro de Arethusa (lám. XVI, a) respeta una línea de horizonte: la mitad superior no tiene olas de mar. En cambio, en el de Amymone (lám. XVI, b), el mar ocupa todo el recuadro. Aparte de ello, las olas no encajan estrictamente en los esquemas dados, toda vez que se trata de líneas continuas, interrumpidas muy pocas veces por dos o tres trazos oblicuos. Los paralelos que conocemos para este procedimiento son de la Villa del Nilo de Leptis Magna, donde el mosaico de los Amorcillos y la Marina [142], más claramente el primero, tienen esta fórmula, aunque ejecutada con mayor fineza. En una tercera escena, la del Atavío de Pegaso, el agua está representada a base de trazos continuos [143].

En la escena de Venus del mosaico de Itálica se representa el mar y también el cielo, dejando un horizonte libre, blanco, entre ambos. No creemos que ello reste validez a la tesis de M. Lassus, al ofrecerse todo coetáneamente, sino que nos inclinamos a considerar anómalo el mosaico italicense. Lo más probable es que en el caso que estudiamos se hayan tomado elementos de distinta época, como puede demostrarse muy concretamente examinando el tratamiento del cielo.

En la Marina de Leptis Magna antes aludida, el mar se repre-

141. Hasta aquí el resumen de las conclusiones de M. Lassus.

142. S. Aurigemma, *op. cit.*, pág. 45 ss. y láms. 87-90 y 94-97.

143. *Ibídem*, láms. 91-93. Asimismo, el mosaico del triunfo de Dionysos en las termas de Trajano de Acholla (G. Picard, en *AJA* LIV, 1950, lám. XXIV) presenta el mar de esta forma, así como una escena de nereida y tritón de Thysdrus (L. Foucher, *op. cit.*, 1960).

senta con fajas de azules fuertes y claros de tres o cuatro línaes de teselas. Por otra parte, Aurigemma dice, y estamos de acuerdo, que todas las escenas de esta casa siguen modelos alejandrinos. Recordemos ahora el gran mosaico Barberini, en el Museo Prenestino [144], donde el mar y el cielo están representados en bandas («un cielo, en fin, estriado, de bandas luminosas y colores tornasolados», dice Villard [145]), y uno de los mosaicos de Pompeya [146], con el mismo cielo en fajas de colores. La zona donde se encuentran Urano y Saturno en Itálica está figurada de esta forma tan poco usual en la musivaria romana y tan corriente en la helenística. Nos parece que el paralelo con Leptis Magna, y a la vez con Preneste y Pompeya (s. II d. C. y 80 a. C.), que entre sí parecen tener los mismos orígenes, puede ser concluyente [147].

Pero además contamos con otros elementos decorativos frecuentes en el arte helenístico, como la orla de flores de loto abiertas y cerradas que rodea los medallones de los Vientos, motivo derivado de conocidos prototipos orientales y que se difunde hacia Occidente por varios caminos, entre ellos los tejidos [148] y las artes decorativas menores, como uno de los elementos favoritos de la decoración subordinada.

La banda de esvásticas y cuadrados que rodea todo el pavimento, con ser motivo corriente, tiene un origen remoto [149], y más recientemente las vemos en los mosaicos helenísticos de Olinto, con una cruz dentro del cuadrado o con éste relleno [150]. Las más parecidas en época romana a las de Itálica están en el mercado de Hipona y la casa de Neptuno de Acholla [151].

144. G. Gullini, *I mosaici di Palestrina*, Roma, 1956.

145. F. Villard, en *Grecia Helenística*, Madrid, 1971, pág. 181. El mosaico en figs. 181 a 186.

146. *Ibídem*, fig. 189.

147. Sin embargo, Aurigemma fecha el conjunto de Leptis Magna en el siglo II. Nos parece que los cuadros conservados del pasillo son más tardíos que los que hemos comentado, y que éstos a su vez pueden fecharse, a nuestro juicio, en época severiana. A pesar de ello, una datación en el siglo II no iría tampoco en contra de un origen común.

148. H. Stern, «La funzione del mosaico nella casa antica», *art. cit.*, p. 42 ss.

149. En la misma España, suelen rodear, en guijarros verdes o azules, y blancos, las tumbas del período orientalizante, por ejemplo, en Cástulo o Pozo Moro (siglos VII-V a. C.).

150. D. M. Robertson, «Greek Mosaics», *JHS* 85, 1965, lám. XVIII-2 (Villa of the Good Fortune, precisamente con el tema de Tetis en fondo marino) y XVIII-1 (House of the Comedian). Parece que en los mosaicos griegos el cuadrado se rellena con regularidad, y lo contrario ocurre en los romanos. Hay varios ejemplos también en Sicilia (Morgantina); comúnmente los griegos son en relieve, creando un efecto plástico que el romano sustituye por el lineal (G. Becatti, «Alcune caratteristiche del mosaico bianco e nero in Italia», *Colloque I*, pág.

151. J. Lassus, «Organisation des surfaces dans la mosaïque romaine», *Colloque I*, láms.

Por último, la figura de Euros tiene en su conjunto un tratamiento que nos hace pensar en prototipos helenísticos. Su letrero en griego [152] nos apunta igualmente a un cartón oriental o a un mosaísta del mismo origen trabajando en Occidente.

Queda sólo el tema de las restauraciones. Ya hemos dicho en la descripción del mosaico (cfr. pág. 306) que éstas son de dos momentos: uno primero en el que se respeta el dibujo inicial del mosaico y se procura restituir fielmente, aunque usando teselas de barro cocido. Posteriormente se efectúa un segundo y más amplio grupo de restauraciones, a base de grandes teselas blancas y negras por alguien ignorante del arte musivo. Ya indicamos entonces cuáles eran estas restauraciones. Quizá la más chocante sea la de la faja de esvásticas y cuadrados, que en el mosaico original era de una gran perfección [153]. Después se ha imitado de cualquier forma, intentando primero seguirlo (lado corto, Sur) y haciendo después una auténtica maraña de líneas.

Pero lo que más nos llamó la atención es la que figura hacia el centro de la escena de Venus (fig. 12): dos cruces gamadas. G. Becatti describe en las termas de Neptuno de Ostia un pavimento blanco donde se ven trozos rehechos con diferentes signos, entre ellos éste [154]. La cruz gamada fue uno de los primeros símbolos de la cruz, identificada con la *X* griega de Christo. Becatti señala que una aislada no ha de relacionarse con lo cristiano, pero que resulta indudable dentro de un conjunto. En Ostia se fecha en la segunda mitad del s. III a primera del IV d. C.

¿Podemos aquí considerarlas cristianas? En primer lugar, son dos, y en el cuadro digamos más «pagano» de la composición. En segundo lugar, están en relación directa con tres palmas y una crátera, es decir, se desprecia en esta segunda restauración el dibujo primitivo y se introducen, totalmente fuera de contexto, tres elementos conocidos en la simbología cristiana. Cabría interpretar

CLIX, CLXX. Idem, en *Libyca* 1958, p. 244. Asimismo en Bavay (H. Stern, *Récueil général des mosaïques de la Gaule*, I, lám. XLIII).

152. Un lugar donde los letreros son continuos es Siria, tanto Antioquía como Apamea y otras ciudades. Sus letras llevan remates característicos en las esquinas y son más cuadradas.

153. Debió ejecutarse con el método al ocre o el de tirantes, pero no hemos encontrado rastros (A. Barbet y C. Allag, «Technique de la préparation des parois dans le peinture murale romaine», *MEFR* 84, 1972-2, p. 99: casa de Sex. Pompeius Axiochus de Pompeya (VI, 13, 19). En Utica se han encontrado restos de los trazos preparatorios al ocre en mosaicos (A. Alexander y M. Ennaïfer, «Chronologie des mosaïques d'Utique», *Colloque II*, 1975, p. 39).

154. G. Becatti, *Scavi di Ostia*, t. IV, núm. 73.

estas restauraciones como las de un mosaísta inexperto, sin más, pero no debemos descartar la posibilidad de un intento de cristianizar un mosaico en el que, además de lo meramente decorativo, existe un contenido y una intencionalidad de carácter religioso. Un cristiano puede hacer uso de motivos, elementos o decoraciones paganas [155], pero también puede purificarlos de alguna forma, por ejemplo ésta. Planteado ello como posible, las restauraciones nos revelan un largo uso del pavimento, un cambio de propietario y cierta datación *postquem* para el mosaico con que se cubrió una vez muy deteriorado. Si aceptamos una fecha para estas restauraciones en torno a fines del siglo III d. C. o comienzos del IV, el segundo pavimento ha de situarse al menos en la primera mitad del siglo IV. De esta forma, sería coetáneo del pasillo, número 1.

Conclusiones

Parece que se puede concluir que, formalmente, el mosaico de Venus, en tanto que conjunto, no procede de ningún cartón. Se ha querido representar una serie de temas y se ha elegido una serie de divisiones para ello; primero una separación en dos: planetario-estaciones-caballos y vientos-ninfas-nacimiento de Venus. Ya hemos visto que el pavimento dispuesto de forma más parecida se hallaba en Antioquía, rodeado también de esvásticas y con semejante disposición de la zona izquierda [156].

La zona norte del mosaico de Itálica tiene una composición conocida a base de octógonos y rectángulos, que también se ha escogido para poder representar los vientos y las ninfas. A juzgar por los ejemplos que hay (Alemania especialmente, Inglaterra, Francia, Italia) no se puede delimitar una relación concreta, además de que en nuestro caso el octógono central es desmesuradamente mayor que los demás, para resaltar la escena que contiene y ampliar los rectángulos de las ninfas.

La banda exterior nos recuerda los talleres orientales: lo mismo

155. Cfr. la discusión sobre el tema en *Colloque I*, 1970, p. 189, y el argumento de H. Stern a propósito del cofre de Projecta del Esquilino.

156. Hay otro pavimento dividido también en dos tapices, en el que la parte derecha es asimismo el reflejo de una bóveda. Se trata del *frigidarium* de las termas de Neptuno en Acholla (G. Picard, en *EACl* II, 1959, p. 73 y lám. 13), pero la zona izquierda difiere mucho de la de Itálica.

podemos decir de los letreros en griego. La figura conservada del Euros la hemos atribuido a un prototipo helenístico. Las ninfas y amorcillos, así como los animales marinos, tienen sus paralelos generales, desde el cubilete de Begram, en pinturas de Zliten y mosaicos de Leptis Magna, a los que se reconocen modelos alejandrinos.

En cuanto a la escena de Venus, su atribución es más difícil, ya que ha perdido gran parte del cuerpo, y no es segura su postura, ni la de brazos o piernas. Sin embargo, a través del peculiar cielo sobre ella la hemos relacionado con los mosaicos de Praeneste y Pompeya, a la vez que con algunos detalles de Leptis Magna. Un parecido origen podrá, pues, atribuirse a la escena completa.

Las estaciones obedecen a un tipo muy corriente, sin que sea útil determinar éste o aquel ejemplo, salvo la indicación cronológica que supone su misma aparición. Otro tanto podemos decir del planetario, cuyos más interesantes paralelos son los de Bir-Chana, en Túnez, y los dos de la misma Itálica, aunque cuando van solos se suelen disponer en círculo [157]. La caracterización de las divinidades planetarias es siempre parecida [158]. En cuanto a otros motivos ornamentales, hemos señalado las orlas de flores de loto, y la forma de figurar el cielo y las ondas de mar a base de modelos helenísticos.

Creemos, por tanto, que hay suficientes motivos para afirmar que el mosaico se montó a base de diferentes cartones, aunque cada uno tiene una fuerte influencia helenística a través del Norte de Africa [158 bis], eligiendo expresamente un esquema geométrico donde cada tema tuviera su lugar; quieren representar cosas muy definidas e indudablemente relacionadas entre sí.

Ello nos lleva a considerar que no sea un mosaico simplemente decorativo. Por otra parte, la escena del nacimiento no parece concebida como un pavimento musivo, sino que en origen debía ser una de esas grandes megalografías que Picard dice «hacían furor

157. Tanto los vientos como los planetarios, y muchas veces las estaciones, son componentes de relieves y pinturas mitraicas.

158. Otra referencia a la zona oriental del Imperio son las aficiones astrológicas y astrolátricas del Creciente Fértil, que fueron recogidas con interés y continuadas por el mundo helenístico.

158 bis. Este hecho está suficientemente atestiguado en varios tipos de temas (cfr. L. Foucher, «Influence de la peinture hellénistique sur la mosaïque africaine aux IIe. et IIIe. siècles», *Les Cahiers de Tunisie*, 26-27, 1959, p. 263).

en la Proconsular a comienzos del siglo III» [159], el mismo origen que tendría, según él, el mosaico de Mérida.

Este mosaico, relativamente cercano a Itálica, es tan excepcional como el de Venus desde el punto de vista del tamaño, la total policromía, la técnica apurada y la concepción pictórica. Aunque carecemos de una visión de conjunto por no estar hecho el Corpus de mosaicos hispanos, sí podemos afirmar que estos grandes cuadros polícromos se salen de la costumbre de la musivaria romana en España.

Se diferencian en algunas cosas, como las divisiones geométricas en Itálica, el mayor número de personajes y de letreros, siempre latinos, en Mérida, el tema mismo y que, en general, éste es más ambicioso de concepción. Parece que el de Mérida tiene una gran uniformidad en la ejecución, mientras que en Itálica se distinguen más claramente las diferentes manos que han intervenido en el trabajo. A pesar de las diferencias, ambos mosaicos responden a un concepto nuevo en la musivaria hispana.

La relación apuntada podría ajustarse también a lo cronológico. En efecto, A. Blanco, en su primera interpretación del mismo, lo fechaba en los últimos años de Cómodo [160]. Después de las objeciones de G. Picard [161] parecía posible fecharlo algo más tarde. Recientemente, Blanco ha añadido un dato esencial para la correcta interpretación del mosaico [162], sin pronunciarse nuevamente sobre la fecha, que el nuevo descubrimiento parece obliga a variar [163].

159. G. Picard, «Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida», *Colloque II, cit.*, p. 119.

160. A. Blanco, «El mosaico de Mérida con la alegoría del Saeculum Aureum», *Estudios sobre el mundo helenístico*, Sevilla, 1971, p. 177. Aunque no dejaba de reconocer que «las grandes composiciones polícromas no se dan en Occidente hasta entrado el siglo III».

161. En «Observations...», *art. cit.*; singularmente que el faro y el puerto serían los de Alejandría, con lo cual tendrían más sentido los ríos orientales. Picard no lo dice taxativamente, pero entendemos insinúa una fecha más tardía.

162. A. Blanco, «Los mosaicos romanos de Mérida», *Augusta Emerita, Actas del Symposium Internacional conmemorativo del bimilenario de Mérida*, Madrid, 1976, p. 183. Vid. Excurso sobre el mosaico cósmico en págs. 193 y ss.

163. Al no estar figurado el *Saeculum Aureum Commodianum*, la datación en su época pierde peso. En cambio, la comparación más acentuada con el mosaico de Philippopolis (248 d. C.) y la cosmología de Juan de Gaza posibilitarían una datación más tardía. Hay que añadir a esto lo evolucionado de algunas pinturas de la Casa del Mitreo, donde está el mosaico, como observa Abad Casal, que las ha estudiado detenidamente (L. Abad, «Pintura romana en Mérida», *Augusta Emerita*, 1976, p. 63, especialmente nota 12 bis y pág. 165) y la forma extraña del zócalo de la habitación del mosaico, que sugiere que este pavimento se colocó sobre otro, subiendo el nivel del suelo. Ello también puede retardar la cronología. (Agradecemos al Dr. Abad sus informaciones personales).

Creemos que el mosaico puede ser de época severiana, como fechamos también el de Itálica.

La datación exacta del pavimento italicense dentro del período severiano es ya más problemática. Quizá algo de luz podría dar una interpretación religiosa de ambos mosaicos [164].

Aphrodita-Venus está asociada a los comienzos del Universo, y se la relaciona con la fecundidad, el ciclo de las estaciones, los vientos, que ella domina, y los planetas en cuanto que elementos del orden cósmico:

6 «Todo cuanto contienen las esferas celestes,
7 los frutos que produce la tierra y todas las grandes conmo-[ciones
8 a tu influjo obedecen y acatan tus órdenes...» [165].

El Cosmos no comienza para los órficos con el Caos, sino con la Noche, como parodia Aristóteles:

690 «Mas primero, en los abismos sin fin de la Oscuridad, la Noche, de negras alas,
da nacimiento a un huevo huero del cual, en el ciclo de las Estaciones,
brota Eros, que despierta el deseo...» [166].

El orfismo no está muy definido en la iconografía romana, a diferencia, por ejemplo, del mitraísmo o de los cultos de Isis-Serapis o de Cibeles-Atis [167]. Pero sin duda ocupa un lugar preferente en el sincretismo que va gestándose en el Imperio romano ya desde el siglo III, y que en los siglos III y IV, con el advenimiento de nu-

164. Ya Blanco, en su primer artículo sobre el mosaico emeritense, terminaba con estas palabras: «...sin que por ello haya que decir que se trate de un cuadro religioso, como no lo es ningún mosaico de pavimento». V. von Gonzenbach y G. Ch. Picard sostienen una opinión diferente (*Colloque II*, p. 190). Nosotros, por nuestra parte, creemos que no pueden tener otra significación los pavimentos de algunos de los mitreos de Ostia (G. Becatti, *op. cit.*, tomo II, láms. VI, XIX y XXV). Concretamente, en el de Felicísimo, si no están los bustos humanizados de los planetas, están sus atributos, lo que nos parece igual a efectos religiosos, aunque es cierto que aparecen con más frecuencia en los bancos. Tampoco hay que olvidar que estos mitreos ostienses son modestos, generalmente levantados y mantenidos por los fieles de los barrios donde están situados, lo que seguramente explica que no haya elementos decorativos muy costosos.

165. *Himnos órficos*, «A Afrodita», LV.

166. *Las aves*, 690 ss. La idea del huevo no es específicamente órfica: W. Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, 1952, p. 68 ss.

167. Aunque son frecuentes los mosaicos con el tema de Orfeo y los animales, apenas son éstos y algunos sarcófagos los que podríamos considerar órficos. En España es muy interesante la inscripción de Niebla (Huelva): J. Vives, *Inscripciones cristianas de la España romana*, Barcelona, 1969, núm. 547, p. 312, con el texto de la resurrección planetaria, que puede ser tanto órfica como mitraica, pero, desde luego, no cristiana.

merosos emperadores orientales, cobra cada vez más fuerza. La comunidad de ideas fundamentales del orfismo con el mitraísmo hace a veces difícil la distinción.

Ambos tienen en común, por ejemplo, la purificación por los grados planetarios. Marco Aurelio [168], claramente órfico, y Cómodo, que se hizo iniciar en los misterios de Mitra [169], abonaron sin duda el interés por el estudio y representación de los símbolos astrales, como los zodíacos y planetarios, que en época severiana constituirán una verdadera eclosión. La larga tradición astrológica del mundo oriental y del helenístico se concentra en los *Septizonia* levantados por los Severos en Roma, Cincari, Lambaesis o Leptis Magna.

Todo esto nos lleva a pensar que no es capricho decorativo el mosaico de Venus. Hemos seguido paso a paso todos los elementos que lo componen a través especialmente de los textos órficos. Ya resaltamos también la posición de frente de la diosa y su valor profiláctico, además de la anómala aparición de Urano y Saturno. Los dos cuadros con los caballos los hemos relacionado con los cuatro elementos en la simbología órfico-mitraica [170], con lo cual el ciclo vital se completa.

Situándonos en este punto de vista, «el lazo de las emperatrices a Venus se reafirma bajo la dinastía severiana, con los epítetos *Felix, Victrix, Genetrix*» [171], aunque la tradición del culto está presente desde los orígenes de Roma[172]. Las acuñaciones coinciden con una simpatía de Severo Alejandro por el orfismo [173]. Nos incli-

---

168. Desde el alba, Marco Aurelio seguía el precepto de mirar al cielo y el orden imperturbable de los astros (*Meditaciones* XI, 27, 1).

169. F. Cumont, *Le religioni orientali nel paganesimo romano* (1913), Bari, 1967, pp. 163 ss.

170. J. Leroy Campbell, *op. cit.*, relieve de Dieburg (lám. XXIII) y párrafos 5h7, 9c3, 6c, etc. (índice, s. v.).

171. J. Charbonneaux, «Aiôn et Philippe l'Arabe», *MEFR* 72, 1960, p. 269, nota 2.

172. Algunas de las acuñaciones que nos interesan (Mattingly-Sydenham, *Roman Imperial Coinage*, IV, 2, Londres, 1968): Severo Alejandro y Iulia Mamaea (*Felicitas perpetua, Felicitas temporum, Felicitas augusta, Felicitas publica, Venus felix, Venus genetrix y Venus victrix*); Iulia Soemia (*Felicitas saeculi, Venus caelestis*). Mattingly-Sydenham, *op. cit.*, IV, 1: Septimio Severo (*Felicitas saeculi, Venus victrix, Venus felix*), repitiendo todas tanto las advocaciones de Venus como la idea de la temporalidad. En acuñaciones posteriores (Macrino, Diadumeno, Heliogábalo) las fórmulas se repiten, pero ya por rutina.

173. En este punto querríamos hacer una observación en torno al mosaico de Mérida: es sabido que a escasa distancia de esta casa, llamada «del Mitreo», aparecieron a comienzos de siglo un grupo de esculturas mitraicas (dos Aiones, Cautes, Cautopates, dos Venus, Mercurio, una divinidad fluvial, etc.). Dos de ellas relacionadas con *G. Accius Hedychrus, pater patrum* de origen sirio, como señala Blanco. Es muy tentador relacionar el mosaico de Mérida con el mi-

naríamos, pues, por una fecha en torno a Severo Alejandro, cuya familia era enteramente siria. Las mujeres severianas, por otro lado, jugaron siempre un influyente papel en el Imperio.

Para resumir el conjunto del estudio, podemos concluir que ésta es una de las más importantes viviendas italicenses, donde se da por primera vez una superposición de pavimentos junto a la falta de un nivel adrianeo o antoniniano en plena urbanización de Adriano [174]. La superposición indica un largo uso, por lo que tenemos verdadero interés en continuar su excavación. La habitación principal tenía un zócalo de mármol blanco y un revestimiento parietal también marmóreo, cuyas piezas han aparecido en gran cantidad y variadas formas y colores. No hemos hallado restos importantes de pintura y elementos de datación cerámico salvo los *ante quem*, que dan una fecha anterior a fines del siglo IV. Esto se corresponde con los hallazgos de monedas, veintinueve en total, que en su mayor parte son de Claudio II y Constancio II, estando todas ellas entre el 268 (Claudio II) y el 388 d. C. (Magno Máximo).

El mosaico de Venus revela la obra de un taller, posiblemente sirio, que utiliza modelos helenísticos y cuya influencia se comprueba también en la zona norteafricana, singularmente Zliten y Leptis Magna. Queda en el aire su posible significación religiosa, en tanto no sabemos hasta qué punto el sincretismo generalizado en el Imperio influía en las cosmologías oficiales y en las representaciones plásticas de este tipo.

Hay que concluir también que en época severiana la ciudad de Itálica está trabajando aún activamente en la pavimentación de sus casas, con un estilo totalmente distinto de los mosaicos del siglo II, como el de Neptuno, que son más «italianos». Sin embar-

---

traísmo. Blanco desistió prudentemente por no ver elementos claramente mitraicos en él. Piensa que puede tratarse de una cosmología normal. Pero este tipo de obras son desconocidas precisamente hasta el siglo III d. C. Tanto el orfismo como el mitraísmo tenían una concepción cósmica muy definida, que usaban habitualmente, y en esta época era la religión digamos «oficiosa». No se llegará a una declaración oficial hasta el 307, cuando Diocleciano, Galerio y Licinio, reunidos en Carnuntum, consagran un santuario a Mitra proclamándolo *fautori imperii sui* (F. Cumont, *op. cit.*, p. 178). Pero el ejército, columna vertebral del Imperio en el siglo III, practicaba ya el mitraísmo. Era el reconocimiento público de una realidad más antigua. Al menos desde mediados del siglo II había un gran mitreo en Mérida y, posiblemente, a juzgar por los restos, en Córdoba y Tarragona. Señalemos de pasada que en Itálica han aparecido también divinidades fluviales, Venus, Mercurios, etc., y que, como se sabe, era una ciudad de siempre muy militarizada.

174. Da la impresión de que este sector, inmediato al foro, hubiera estado destinado a otros fines, quizá parque o jardín, hasta que se edifica a comienzos del siglo III. A este respecto,

go, a fines del siglo IV se registra una crisis general en la parte nueva de la ciudad y el comienzo del abandono, dato ya comentado en otras ocasiones, pero que el monetario de la casa reafirma.

Podemos, en todo caso, ver, tanto en Mérida como en Itálica, el reflejo de aquel comentario de Minucius Felix, en que los romanos cultos del siglo III tenían la impresión de «haber merecido el imperio del mundo acogiendo los cultos de todas las naciones» [175].

---

es muy interesante recordar aquí el trabajo de M. Bendala, «Tablas de juego en Itálica», *Habis* IV, 1973, p. 263. Precisamente tres de las calles que rodean a esta manzana ofrecen la mayor concentración de toda la ciudad de *tabulae lusoriae* grabadas en las losas. Ello, como bien dice el autor, indica un lugar de aglomeración y ocio. Podría tratarse, según él, de que en esta manzana hubiera una escuela, termas o algún edificio público. Este extremo está por desvelar mientras no se excave toda ella. No obstante, la falta de un nivel adrianeo en la casa, y un uso anterior hipotético como jardines en torno al foro podrían explicar esa abundancia de tablas de juego en los alrededores. La construcción de una casa aquí, más tarde que las del resto de la *nova urbs*, se podría relacionar con el abandono progresivo de ésta y el deseo de replegarse de nuevo al casco antiguo de la ciudad.

175. *Octavius*, 6, 2-3.

a) Un momento de los trabajos de excavación. Las piedras que se ven sobre el muro del primer término son las que servían de sujeción a las lonas con las que cubríamos el mosaico de noche.

b) Detalle del umbral de la habitación principal. Arriba el mosaico núm. 2, abajo el núm. 3. Entre ambos, el zócalo de mármol.



Mosaico núm. 1. Vista parcial durante la excavación.



Detalle del mosaico núm. 1.



Descubrimiento del mosaico núm. 4, bajo el núm. 2.



Vista de conjunto del mosaico del Nacimiento de Venus
en el curso de su instalación provisional.

a) Particular del recuadro de Arethusa.

b) Detalle del recuadro de Amymone.



a) Aproximación del letrero de Arethusa, con nexo T-H.

b) Particular de la figura de Euros.



La figura de Venus nimbada, durante la excavación.